

DELFINO ORSI

DOTTORE IN LETTERE



IL
TEATRO IN DIALETTO PIEMONTESE

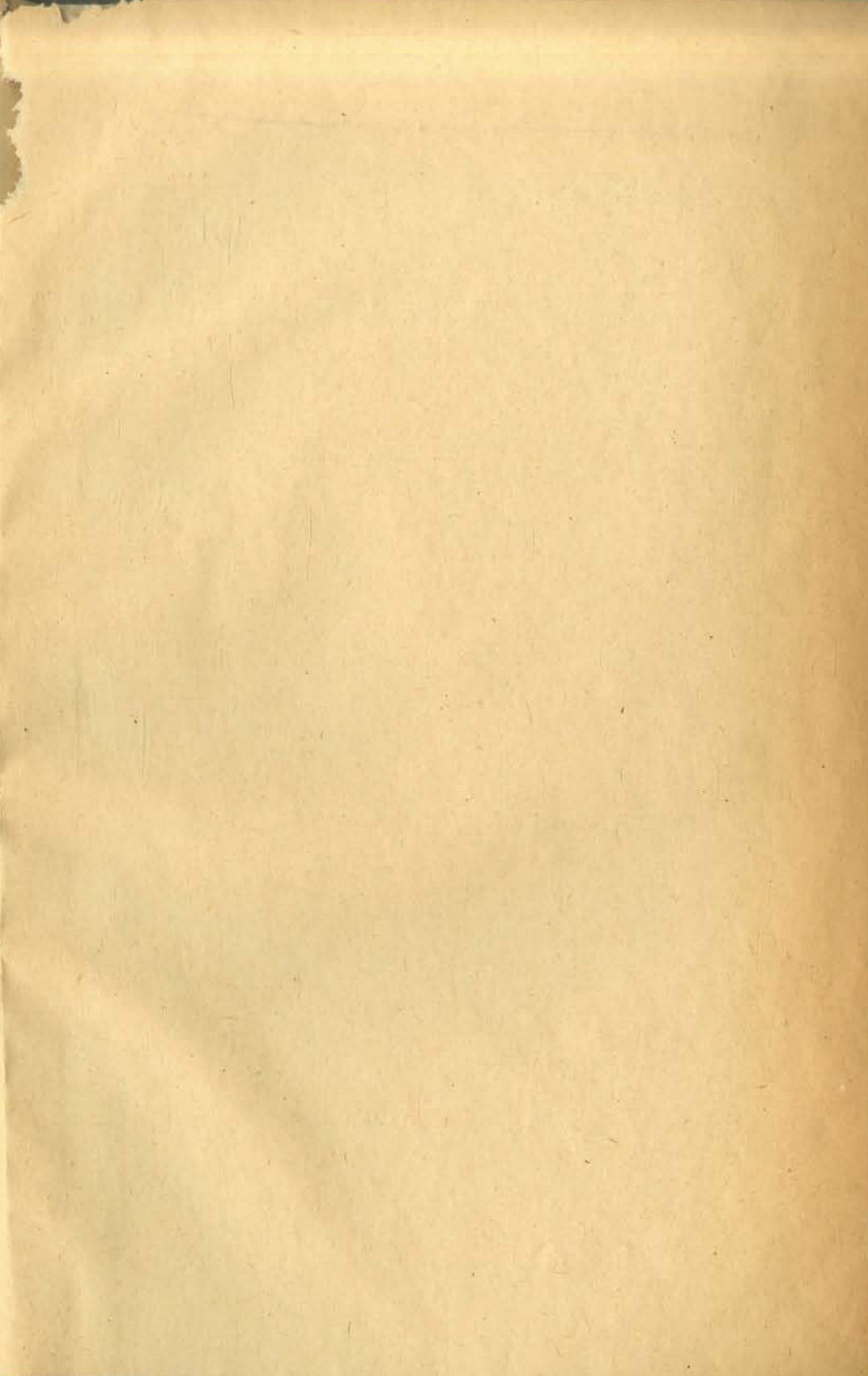
STUDIO CRITICO



MILANO

STABILIMENTO G. CIVELLI

1890.



Dono R. Renier

INTRODUZIONE

La letteratura drammatica dialettale piemontese

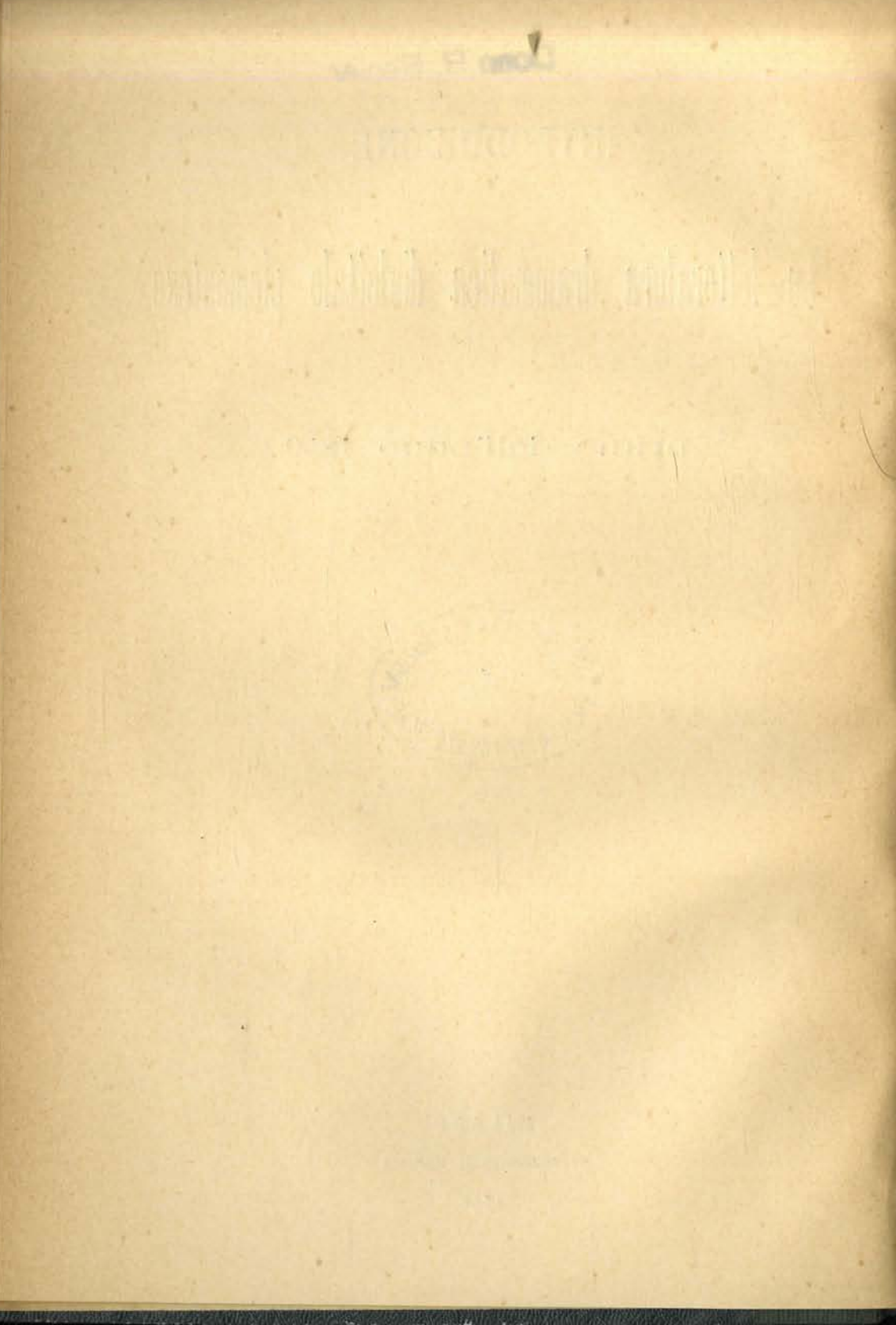
prima dell'anno 1859.



MILANO

STABILIMENTO G. CIVELLI

1890.



ALLA MIA AVOLA MATERNA

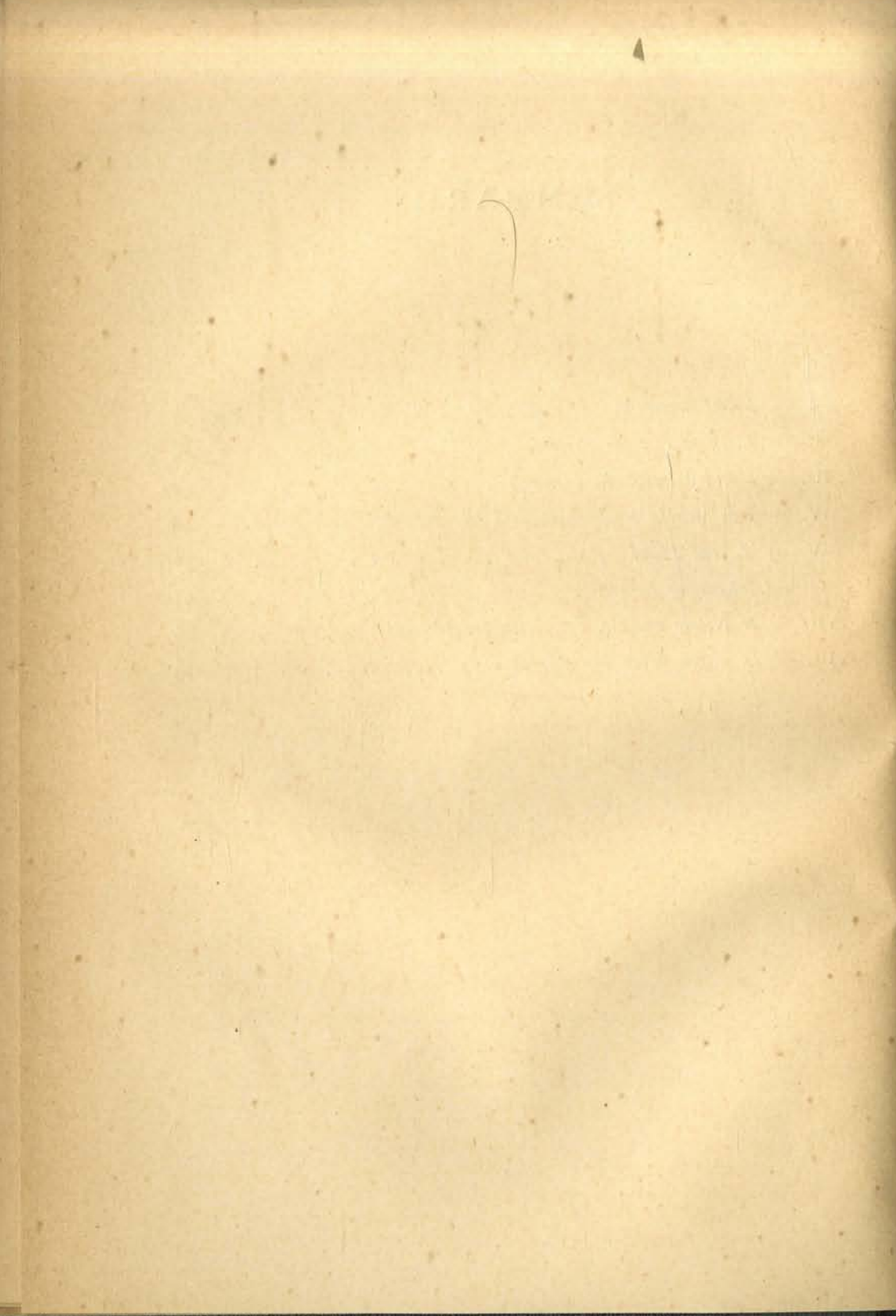
ANGELA CLERICI

Qui, sull' inizio di questo mio lavoro, a cui pensava fin dalla fanciullezza, è ben giusto ch'io scriva il tuo caro nome, poichè, s'io ritorno colla memoria ai miei pochi anni vissuti, io vedo sempre attorno a me vigilante, insieme a quello dei miei amati genitori, l'affetto tuo tenerissimo, quale io vorrei e non so e non potrò mai interamente ricambiare

il tuo
DELFINO.

SOMMARIO

I. — <i>Primi documenti</i>	Pag. 9
II. — <i>L'Alione e le sue farse</i>	» 25
III. — <i>Due tragicommedie pastorali</i>	» 42
IV. — <i>Una favola boschereccia di Carlo Emanuele I di Savoia</i> »	48
V. — <i>'L cont Piolet</i>	» 56
VI. — <i>Intermezzo incerto</i>	» 63
VII. — <i>Il Notaio onorato, l'Adelasia e l'Adelaide</i>	» 66
VIII. — <i>Le ultime produzioni fino al 1859</i>	» 73





I. — Primi documenti.

E bene dir subito che un vero teatro piemontese non si ha prima dell'anno 1859; e tale non possono costituire prima di quell'epoca le poche commedie scritte in dialetto e di cui pochissime ci sono rimaste. V'ha di più: questa letteratura drammatica dialettale anteriore non ha certamente esercitato un'influenza diretta — e assai probabilmente neanche indiretta — sulla istituzione nova, che attecchì subito con tanto favore: troppo diverse, troppo legate, troppo intrinseche all'ambiente, all'epoca, al momento anzi in cui sorse, sono le cause per cui originò e si affermò subito vigoroso il moderno teatro piemontese, perchè vi si possa scorgere un ricordo od un ritorno ad altri tempi, ad altre idee.

Ma ad ogni modo per chi seguirà poi con amore la gloriosa via percorsa da questo teatro nella seconda metà del nostro secolo, non è privo d'interesse il vedere quali siano state le produzioni dialettali drammatiche precedenti, tanto più che alcune di esse hanno notevole importanza nella storia letteraria del Piemonte e dell'Italia tutta (1).

(1) Non abbiamo ampî ed importanti lavori sulla letteratura dialettale piemontese in generale. Un breve, assai felice, riassunto ha dato il MINA: *Canzoni piemontesi e cenni storici sulla letteratura subalpina*. Torino, Vercellino, 1868. — Cfr. pure BIONDELLI B.: *Saggio sui dialetti gallo-italici*. Milano, Bernardoni, 1853; VALLAURI: *Storia della poesia in Piemonte*. Torino, Chirio e Mina, 1841; e P. ORSI in *Serate Torinesi*, 31 marzo, 5 maggio e 26 maggio 1883. Pel teatro piemontese antico in particolare poi vedi F. GABOTTO: *Prefazione alle Memorie sul teatro piemontese di T. Milone*. Torino, 1887.

Circa al Piemonte non si sono ancora fatti, sventuratamente, degli studi sulla drammatica sacra, che presenta tuttavia un particolare interesse per certe originalità e vivacità cui dà luogo il dialetto. Eppure essa, sebbene più tardi forse che nelle altre parti d'Italia, compare anche fra noi.

Il primo esempio cronologicamente sicuro lo abbiamo in certe laudi contenute in un manoscritto saluzzese, che con molta probabilità il Muletti riferisce agli anni 1398-1403 (1).

Sono trentadue laudi in un piemontese malamente italianizzato, composte ciascuna di trenta o quaranta linee rimate. La forma non ne lascia dubbio che esse dovessero venir recitate a dialogo da due o più individui: è l'annunciazione del nascimento di Cristo; è il prologo al dramma cattolico:

Or s'approssima lo tempo — Che lo rey de paradisso
 Si dey nascer da una vergen — Come nera empromisso.
 Deo pare na tramisso — Lo so figlòl glorioso
 Lagnelo senza peccao — Jhu Xpe pietoso.
 Or sum cumpì li jorni — De lo parto de Maria;
 Semper stagando vergen — Ela e partoria
 Un doze fantineto — Chi lo mondo a imbajlìa
 Elo no ha richeza — Ni servo ne donzello
 Lo bo e laxenello — Si gli faxen honore.

E questo sarebbe pel Piemonte il primo documento dialettale drammatico.

Quando però volessimo tener conto di certi dati probabili, documenti forse più antichi, certo più interessanti dal lato ar-

(1) MULETTI DELFINO: *Memorie storiche diplomatiche appartenenti alla città ed ai marchesi di Saluzzo*. Saluzzo, Lobetti-Bodoni, 1830. — Nel Tomo IV, pag. 291 e seg., in nota, il Muletti parla di « un codice, vecchio ufficio che serviva ai confratelli dell'antica casa di disciplina di Saluzzo per le funzioni e pel canto. Esso è formato di 82 fogli di pergamene uguali all'inquarto grande; dopo il foglio 59 e sul fine del libro furono aggiunti 12 fogli di carattere più moderno: il volume è coperto con due tavolette di legno. Che sia scrittura dei primi anni del quindicesimo secolo lo dimostrano la forma dei caratteri, la rozzezza della lingua, l'ortografia, ed ancora il trovarsi nel medesimo quei stessi versi che si vedono scritti sul muro dell'antica chiesa di San Sebastiano — la cui epoca di fabbricazione è precisata al 1403, cessazione di una terribile epidemia — con ortografia più rozza » ed oltre a ciò un accenno esplicito all'epidemia dominante, per la cui liberazione si invoca l'aiuto divino. Qui sono appunto le trentadue laudi. (Vedi P. ORSI in *Serate Torinesi* 31 marzo 1833, e F. GABOTTO: *Prefazione*, ecc., cit.).

tistico, ne sarebbero presentati dalle *Laudi della Compagnia dei disciplinanti di Carmagnola* ⁽¹⁾ il cui vero valore drammatico non può da alcuno essere disconosciuto. I caratteri esterni del manoscritto in cui sono contenute ⁽²⁾, gli interni della lingua e dei concetti, ci fanno congetturare, con molta probabilità di essere nel vero, doversi queste laudi riportare molto addietro, forse agli ultimi anni del secolo XIII o almeno al XIV.

C'è anche qualche cosa di più, per rispetto alle laudi riportate dal Mulletti ed a cui ho accennato di sopra: la presenza qui di una laude ⁽³⁾, molto affine ad una di quelle, come si può scorgere, parallelamente alla già riportata, da questa strofa terza della laude *in dominicis de adventu*:

Dio padre na tramisso
Lo so fiolo glorioso
Lo agnelo senza peccato
Iesu Xpo pietoso,
Lo mōdo tenebroso
Ehe pien de obscuritade
De vera luce et claritade
Quando nacerí lo creatore,....

dove, lo si nota subito, e forma e concetti sono assai più embrionali.

(1) Il manoscritto si conserva alla Biblioteca Nazionale di Torino. V. N, V, 37 dell'*Appendice al Pasini*. Io devo d'aver scovato questo manoscritto ad una cortese indicazione dell'illustre professore Arturo Graf, che m'ha messo sulla via; e di questo e degli altri suoi illuminati aiuti nei miei studi, gli porgo qui sentiti ringraziamenti.

(2) È un interessante manoscritto curiosamente ed accuratamente miniato. Dice il frontespizio: *Incipiunt laudes que dicuntur in domo disciplinatorum Carmagnolie s̄m bene placidum rectoris dicte fraternitatis*. Fra le miniature ve ne sono delle caratteristiche come quella che rappresenta (a carta 38) i confratelli della Compagnia che invocano a protettore del loro territorio San Bernardo:

O sancto Bernardone
Prega nostro signore
Che per tuo amore
Guarda questo confino.

La scrittura e miniatura non è certo dovuta tutta ad una sola mano: alcune laudi sono indubitatamente posteriori; per alcune miniature son lasciate in bianco delle carte, col'intenzione forse di riempirle poi, intenzione che non passò mai allo stato di realtà.

(3) a carta 2 e seg. Io lascio naturalmente nei riporti delle laudi la loro ortografia, quantunque assai vacillante. Mi permetto solamente di aggiungervi di mio l'interpunzione, per la più facile intelligenza di chi legge.

Ammessa, e mi par proprio non si possa negare, la loro vetustà, queste laudi dei disciplinanti carmagnolesi presentano all'occhio nostro un interesse particolarissimo pel movimento drammatico assai accentuato e per l'elemento rappresentativo addirittura evidente. Basterebbe un esame affatto empirico, superficiale per convincersene in modo sicuro: l'indice stesso ce lo dichiara quando ci manda a cercare a pagina tredici una laude intitolata, diretta a *done e signori*, dove Maria Vergine piange sul corpo del figlio crocifisso e invita gli astanti a dividere il dolor suo:

Veniti a la croce
 A vedere lo mio amore
 E piangiti a alta voce
 Lo mio grande dolore.
 Veniti a la croce
 He poniti mente:
 Guardati come elo pende
 Lo mio fiolo innocente.
 Or anime devote
 Che lo amavi devotamente
 Piangiti come mi dolente
 La soa passione.

E a dare al lamento ed all'invito una vivacità più mossa, Maria non si accontenta essa e non vuole si accontentino le *done* ed i *signori* di piangere sul martirio generale, ma vuol si pianga su tutte le parti del corpo, al suo figlio diletto così straziato. Ed ecco il motivo che riprende ad ogni strofa:

Piangiti la testa

e la *faza*, e la *boca*, e le *mane*, e lo *lato*,
 e lo *corpo*, e le *jambe*, finchè il dolore assorge di nuovo alla universalità nel grido supremo:

Or piangiti pecenini e grandi
 La austerima passione.

Ma ve n'ha tra queste laudi una che merita speciale attenzione, come quella che presenta già la laude in un periodo avanzato, quando sta per emanciparsi dal suo stretto campo d'azione e tende ormai ad allargarsi nella *Devozione* e nel

Mistero. È la laude sulla passione di Cristo, quella che *en hebdemoda sancta dicitur* (1).

Molti sono già i personaggi che vi figurano: Maria Vergine, la protagonista del dolore, Gesù Cristo, il protagonista del sacrificio, le donne, il popolo, san Giovanni, Maddalena. . . .

Aprono le donne pietose, annunziando alla Madonna l'arresto e la condanna di Gesù:

Dona del paradiso
Lo tuo figlolo si he preso,
Jesu Christo beato,
Come sel fusse uno latrone.
Acorime, dona, he no demorare,
Che le preso per menare:
Credo che lo voleno comdempnare,
Che come ladro e ligato.
Accore, madre di dolore,
He vederai lo gran herore:
Le nudato el tuo amore,
He duramente flagelato.

A Maria il fatto pare così mostruoso, che vi rifiuta ogni credenza, e rifugge perfino dal fermarvi su la mente:

Como esser potería,
Che Christo, speranza mia,
El quale mai non fece peccato,
Homo avesse pensato. . . . ?

Ma le donne insistono e specificano:

Madona, certo le tradito,
Che Juda falso la venduto:
Trendta dinari ne ha riceputo,
Ello ne ha facto grandò mercato.

Alla conferma del fatto doloroso, mancano le forze alla Vergine; eppure essa vuol vedere coi suoi proprii occhi quel che vi sia di vero nel supplizio del figlio; onde, aiutata dalla Maddalena, si fa condurre innanzi all'amor suo:

Secoreme, ho Magdalena,
A compagneme in ele pene,
Che Jusu Christo se mena,
Come el fu anuntiato.

(1) a carta 48 e seg.

Purtroppo le donne hanno detto il vero ; sì che alla vista di tanti tormenti a cui Gesù è sottoposto, il dolore della Vergine trabocca, erompe in esclamazioni, in urli di pietà, di illimitato affetto :

Ho figlolo, ho caro figlolo,
 Ho figlolo, amoroso filio,
 Figlolo, chi darà consilio
 Al mio core angustiato ?
 Ho figlolo, mio congiunto amore,
 Ho figlolo, mio consolatore,
 Tu sei lo coltelo del mio core,
 Ma achi seitu menato ?
 Ho figlolo mio iocondo
 Che non rispondi ? ho figlolo mio
 Per che te ascondi
 Al pecto che te alactato ?

E, interessantissimo contrasto, cupo sfondo a questo strazio materno, la voce tumultuosa del popolo che reclama, oramai impaziente, il supplizio di Cristo :

Crucifige, crucifige,
 Secondo la nostra lege:
 Homo chi se fa rege,
 Contradice al senato.

L'infelice madre conserva ancora un'ultima speranza di salvezza ; e cerca di impietosire il popolo supplicandolo :

Pregovi che in me in tediti,
 E lo mio dolor pensati:
 Forse ve sarà mostrato
 Quello che aviti parlato.

Ma il popolo ci tiene troppo all'interessante spettacolo, feroce trastullo, della morte ; ed è inesorabile :

Sia posto con li latroni,
 He che siano soi compagni:

Anzi: la moltitudine, aggiungendo, in quella libidine del sangue che la ubbriaca, alla ferocia il motteggio, urla :

He per più derisione
 De spine sia incoronato.
 Vediamo sel sarà forte
 Contra questa dura morte ;
 Sia fora dele porte
 He Baraba sia lasato.

Il dramma s'avvicina alla catastrofe ; il supplizio estremo incomincia.

Ecco la croce, strillano impaurite le donne:

Ho madona, ecco la croce,
Per occidere lo nostro signore,
Jesu Christo, vera luce,
De ti vergene he nato!

E un nuovo incompuesto urlo di dolore amoroso da parte della Vergine:

Hoi me Christo, mio amore,
Hi me Christo, mio dolore,
Tu sei el coltelo del mio core,
Da Simeone prophetizato:
Ho croce, ho che farai?
Lo mio figlolo me torai?
E come el punirai
Quelo chi mai non fece peccato?

Pietose allora le donne vorrebbero risparmiare una così efferata vista agli occhi della madre:

Fa core, plena di dogla,
Chel tuo figlolo or le spogla:
La gente pare che voglia
Che sia crucifigato.

Ma la Vergine non vuol consolazioni; essa non vuol abbandonare quel luogo dove il figlio suo soffre, non vuol allontanare gli occhi da quei tormenti, per quanto crudele strazio ne abbia a soffrire il suo cuore: pare anzi ch'ella trovi una voluttà nuova e terribile nel presenziare a quell'estrema violenza fatta all'oggetto di ogni sua affezione, e nell'enumerare ogni sevizia patita da Gesù, ogni tormento apprestato al martire:

Lia tolto el vestimento:
Lassame avere lo vendimento,
Come lo duro batimento
Tuto lo 'n sanguinava.
La crudelitá he tanto accessa
Che luna mane he gia preisa
He in la croce desteisa,
Con uno giovo conficata,
L'altra mane or si prende
He in la croce si destense,
He lo dolor piú si accense,
He piú si he moltiplicato.

Hoi me mané virtuose
 Che sempre fureno volontariose
 Di fare opere virtuose!
 In mal ne ricambiata.

E, forse sperando ancora di commuovere gli astanti, va ricordando i miracoli di Cristo e l'ingratitude con cui fu ricambiato:

Hove sono li morti resuscitati
 He li cechi illuminati,
 E li leprosi ben monati
 A questo populo così ingrato?
 Tu ai li zopi redrizati,
 He li infirmi sanati,
 E li demonii profundati....
 He poi te ano condempnato!

Ma oramai è inutile:

He 'l mio lamento non he inteiso:
 Per li pedi lano preiso,
 El corpo he tanto desteiso
 Che tutto pare desnudato.
 Con uno giovo sono conficati
 Questi pedi santificati,
 Che si sono tanti afatigati,
 Per quello populo tanto ingrato!
 Ho figlolo mio, el mio disporto,
O philiolo, tuto el mio conforto,
 Figlolo mio, el mio conforto,
 Figlolo mio per che sei morto
 Senza alcun conforto?
 Ho figlolo mio, vera luce
 Chi lo peccatori conduce,
 Per che seito salito in croce
 He tanto martirizzato?
 Meglio me averisti facto
 Se lo cor me avesti tracto:
 In su la croce fusse raptò
 Teco, amore mio beato!

Allora, a questo rimprovero di un cuore acerbamente adolorato, sorge consolatrice, affettuosissima la voce di Gesù:

Madre, per za sei venuta?
 Tu mi dai mortal ferita,
 La tua pena me cresuta
 Più che lo mio cruciato.

e raccomandandola a Giovanni:

Iohane mio dilecto fratre,
A ti ricomando la mia matre:
Habiene cura e pietate,
Che ela alo core amaricato.

In questo rimpianto, in questo saluto, in questo ultimo pensiero alla madre, spira il martire.

Allora il dolore della Vergine ha un nuovo violento sfogo, ma va via via modificandosi, da quella rigidezza spasimante di prima, ad un dolore più deciso e più femminile, finchè si ammorbida nei singhiozzi e nelle lagrime:

Hoi me Christo, mia vita,
Hoi mi che la anima te ne usita!
La toa pena in finita
Me a lo core mortificato.
Hoi me luce risplendente,
Oj me sole relucente,
Oj me figlolo stralucante
Come te vedo oscurato!
Lo figlolo mio bianco he vernieglo,
Figlolo mio senza semeglo,
Figlolo mio a chi me piglo,
Figlolo in croce consumato!
Lo volto bello he piacente
Che alegravi la mia mente,
Oj me lassa, mi dolente,
Come te vedo disfigurato!

E chiama Giovanni a testimonio del suo strazio; e ribatte con intonazione superstiziosa il motivo della profezia:

Ho zohanne, mio figlolo, no vede
Morto el tuo frateło?
Ferita sono di quello coltelo
Chi me fu prophetizato!

Ma, dopo questo desolato dolore, sorge l'intuizione del grande sacrificio compiuto, e delle importanti sue conseguenze a beneficio dell'umanità peccatrice:

La luce vera si he partita,
Che le morto colui chi he vita.
Per lui la morte he finita,
He lo inferno spoliato,

Lo hamore in extimabile,
 O amore incomparabile,
 Con lo sangue impreciable,
 Tu ai lo homo recomperato.
 Ho alta bontà de dio,
 Tu non perdoni al figlolo mio:
 Per salvar lo homo reo
 De lo quale pare in amorato,
 Lo figlolo mio he dio
 Per fare con lo homo pace,
 In su la croce morto iace,
 He de lanza vulnerato!

Così, in questo tumulto di affetti soverchiantisi l'un l'altro,
 viene pure a prender posto l'orgoglio di esser madre ad un
 così sublime martire:

In me voi per spirito santo,
 Da mi nacque con gran canto....

ma a questo punto la grandezza del figlio suo le fa sentire
 ancora più straziante la perdita di lui, ed il pianto trabocca
 di nuovo, per dar luogo poi alla minaccia terribile, contro il
 mondo iniquo che ha così mal ricompensato il suo salvatore:

Hora mi lassa con grande pianto
 Con lo core tuto impiagato!...
 Hora piangete, gente dura;
 Meco pianga ogni gente dura:

e subito la natura stessa s'associa a questo immenso lutto:

Nigro he lo sole he la luna obscura
 He tuto lo mondo he tenebroso.
 Le petre monstrano grande fixura,
 Li monumenti apertura:
 Lo homo misero non se cura
 De lo mio figlol maltractato!

L'invettiva suona allora violenta, potentissima:

O mondo cecho he ingrato
 Tu me ai lo mio figlolo furato,
 Con grande torto lai cruciato,
 Colui che mai non fece peccato!
 Sempre te a iluminato,
 Vera doctrina te a mostrato,
 De grandi exempli te a hornato.
 A vita eterna te a invitato.

Tu ai li inviti renunciati,
 Lo exemplo refudato,
 Lo conselio ai despresiato,
 He lo ameistramento calumpniato !
 He questo no te basto :
 Ma tanto sei indurato,
 He de malitia incitato
 Che figliol he madre ai crucifigato.
 Hor pianze, core indurato,
 He lassa lo peccato,
 He prega lo creatore,
 Che ti voglia perdonare.

Qui, in quest'ultima voce benignamente volta al perdono, chiudesi la laude. Dove si può rilevare, oltre alla nota vibratamente drammatica a cui ho accennato fin da principio, un carattere accentuatissimo di *umanità* nella rappresentazione del dolore materno: un motivo altamente vero, un *femminilismo*, mi sia permessa la parola, intonatissimo che passa per tutti i gradi di un'anima straziata: dal pianto all'ira, dalla voluttà intensa degli spasimi centuplicati all'urlo acutissimo della disperazione, dalla brama insaziabile di vendetta fino al quieto riposo d'ogni attività nel perdono. E basterebbe questo solo carattere, in questa sola laude, per attribuire un'importanza notevolissima a quegli embrionali documenti di drammatica sacra che i disciplinanti carmagnolesi ne hanno lasciato.

Siamo, come si vede, assai vicini al grande e completo dramma cristiano, di cui abbiamo in Piemonte numerosissimi modelli, tra cui per riposarci sopra una data sicura od almeno approssimativa, possiamo accennare ad una trilogia sulla *Passione di Gesù Cristo*, edita recentemente da Vincenzo Promis⁽¹⁾. Questa rappresentazione ebbe luogo in Revello nel marchesato di Saluzzo verso la fine del secolo XV, secondo il Promis

(1) *La passione di Gesù Cristo, rappresentazione sacra in Piemonte nel secolo XV*, edita da Vincenzo Promis. Torino, Bocca, 1888. Il manoscritto è alla Laurenziana di Firenze.

Cfr. pure: D'ANCONA: *Misteri e sacre rappresentazioni* nel Giornale storico di letteratura italiana, vol. XIV, pag. 129 e seg.; e F. NOVATI: in *Fanfulla della domenica*, anno 1888, n. 40.

nel 1489-90, secondo invece il D' Ancona negli anni tra il 1481 e il 1486. È un componimento lunghissimo; ed appunto per la sua lunghezza la rappresentazione ha luogo in tre giornate, sotto l'alta direzione di un frà Simone, il quale fa precedere a ciascuna parte una sua predica e con una predica termina le rappresentazioni in cui ringrazia gli uditori della attenzione usata e fa le scuse sue e dei suoi compagni per le mende inevitabili che nella lunga composizione saranno occorse:

D'una cossa vi voglo pregare
Chel vi piazza di volermy perdonare,
Se nonni fatta cotesta passione
Sì pietosamente et cum tal dyvocione
Como aparterebbe in prima a Christo,
Et poy a voy altri chi avete visto (1).

Ma frà Simone sente specialmente bisogno del compattamento universale per l'impurità della lingua italiana, ch' egli conosceva assai poco, ed in cui è penetrata molta parte del dialetto piemontese:

La passione in tal lingua è fatta
Che da noi è pocco usitata,
Imperò nonni da meravigliare,
Se non l'abbiamo ben saputa fare (2).

Ecco adunque come, per questo carattere linguistico incerto, la Passione di Revello possa presentare un qualche interesse anche nel nostro campo ristretto: m'affretto a dire che se importante è questa rappresentazione pel fatto notevole della formazione a ciclo, non mi pare così di rilievo il suo valore artistico. Il grande dramma cristiano è impoverito nelle minutaglie allegoriche e formali: l'autore non ha saputo rispondere al suo grandioso concetto, in cui voleva abbracciare tutto il mistero cattolico dall'incarnazione di Cristo alla sua risurrezione.

Il vero, forte elemento drammatico si smarrisce o si perde

(1) *La passione di Gesù Cristo*, ecc. op. cit. pag. 517.

(2) *La passione di Cristo*, ecc. op. cit. pag. 517.

affatto in quelle oscurità simboliche del pensiero teologico ristretto; la voce chiara e distinta della umanità suona assai di rado in mezzo a quelle migliaia di versi malamente italianizzati. Lo si veda ad esempio, in uno dei momenti più drammatici della *Passione*, quando *Maria* esprime il suo dolore alla vista del figlio crocifisso:

Maria sia un poco lonze distante da la croxe. Et vedendo el suo figlio cruciato faza ista lamenta:

Maria. Do, trista me, che debio io fare?
 O Ihesu Christo, o dolze myo nato,
 Piacesse a Dio chel tuo dolore
 Tuto portasse, per te alleviare
 Di le grande pene che ti vedo portare!
 O figlolo myo, non averia maj creduto
 Che a cotal poxto fossi maj venuto!
 O falsi Iudej, canj inrabiati,
 El mio figlo caro si cruciatj,
 A gran torto e senza raxone,
 Maj al mondo non fé offensione!
 O cani Iudej pieni de iniquitate,
 Avete el figlo, la madre pigliate!
 Poj chi vedo che no se po' scampare,
 Non voglio vivere, ma me voglo amazare.
 Naa, ad isti iudej andar voglo io,
 Che in cruxe mj pona cum el figlo myo,
 Car la vita m'è tropo gran martire (1).

E da quest'esempio — scelto non già per preconcelto fra i passi peggiori, ma anzi fra quelli, per non dire migliori, chè proprio non si può, meno cattivi, meno uggiosi, — ne dice chiaramente quale convenzionalismo, quale stanchezza di maniera domini quel pesantissimo componimento.

Ho detto più sopra aversi in Piemonte numerosi modelli di rappresentazioni sacre, ma nulla si può affermare di certo, dal lato cronologico, circa a quelle vere e grandiose rappresentazioni sacre di cui ancor oggi abbondano esempi nella valle di Susa, nel Biellese (2) e nella valle d'Aosta. La più

(1) *La passione di Cristo*, ecc. op. cit. pag. 456.

(2) *Passione di Sordevolo*, 18 aprile 1886.

X importante, la più curiosa specialmente per la parte dialettale è quella intitolata *Gelindo* di cui abbiamo una redazione a stampa ⁽¹⁾. Pei caratteri linguistici, per l'ingenuità del contenuto mi pare che questa redazione non debba riportarsi posteriore al XVI o XVII secolo. Una cosa curiosa: i pastori che parlano il loro dialetto, mentre gli altri parlano italiano; e v'ha una notevole contraddizione tra la rozzezza del dialetto e la scorrevolezza discreta della lingua. Si può credere che l'autore piemontese si sia servito di una redazione italiana e vi abbia inserito la parte dialettale tradizionale. Difatti ai pastori e specialmente al *Gelindo* viene dato qui un risalto speciale. Anzi il carattere del *Gelindo* è discretamente delineato: buon contadino, d'intendimento corto, ma che vuol appunto apparir molto furbo, e che prende gusto da sè alla sua immaginaria malizia. Egli ha cura di giustificare subito il proverbio *Gelindo ritorna*, con le sue false partenze per Betlemme, dove vuol andar a consegnarsi pel censimento, e coi suoi ritorni a dar consigli alla moglie:

« *Gelindo*. Ariorti d'avei ra ment a sa matota, massimament
 « a la seira ant la stala fatla ansatè apress a ti: o s'o jé d'icc
 « ganivlon ansetti ti an mezz, e chela fala sté dall'altra banda,
 « e perchira d'dei d'bon esempi, e d'sté ans la toa: perchè
 « voi atr doni, o per di mei voi ater mari o sei la ruina del
 « pover matti, e sei colli chi vasti; e pi d'quant, ans la
 « schisa ch'jan la matota da marié, iss divertisso d'voti pi
 « ch'la fia, perchè icc gatton d'icc morosi serco d'capparee
 « la mare e per col.... »

Ma se qui interrompe con reticenza una conversazione che minaccerebbe di farsi sdrucchiola, di lì a poco non esita a svelare con brutale verismo una malizia femminile, che davvero pare poco atta ad ispirare poesia nell'amore:

(1) *Gelindo*, ossia la Natività di Nostro Signor Gesù Cristo e la strage degli innocenti, rappresentazione sacra. Novara, Miglio. Ve ne sono parecchie ristampe. — Cfr. pure F. GABOTTO: *Prefazione*, ecc., cit.

« . . . e sa garzona fatla dormì con ti, e lasla nent andé
 « fora dla stanza, perchè iss matoti con la schisa d'andé fé
 « i so bso gn, i van a parlé con i moros. . . »

Mentre esprime entusiasticamente la sua ammirazione per la bellezza di Maria si permette anche dei commenti maliziosi sulla vecchiaia del suo sposo San Giuseppe. Poi un motivo comico, che anche Molière ha sfruttato nella sua *Scuola delle mogli*: il servo cui egli ha dato tante istruzioni, perchè non apra la porta di casa a nessuno in sua assenza, si rifiuta di aprire a lui stesso e lo tratta come un malvivente.

E Gelindo è tutto lieto quando può tirar giù qualche rima:

Viva, viva ist bel Bambin,
 E fomji tice in bel anchin,

o quando può pronunziare qualche sentenza: « À jeu semper
 « santi dì, che dai soldà, doni e galinni van tni ben artirà ».

Secondo il Cibrario ⁽¹⁾, confermato dal D'Ancona ⁽²⁾ pare che alla Corte di Amedeo VIII di Savoia nell'aprile 1427 si desse il *Ludo di San Giorgio*; e così pare che si possano considerare quali rappresentazioni teatrali gli spettacoli di Torino e di Chieri nel 1494 pel solenne ricevimento di Carlo VIII ⁽³⁾; a due sacre rappresentazioni in Torino nel secolo XV ha accennato pure recentemente l'amico Ferdinando Gabotto, desumendone la notizia dagli ordinati della città di Torino ⁽⁴⁾: senza che però in questo le nostre congetture si possano spingere fino alla determinazione del dialetto o della lingua in quelle rappresentazioni.

(1) CIBRARIO: *Economia politica del medio evo*, Torino, Stamperia reale, 1854, p. 237.

(2) D'ANCONA A.: *Le origini del teatro in Italia*, Firenze, Le Monnier, 1877, I, 246.

(3) D'ANCONA: l. c.; — GODEFROY: *Histoire de Charles VIII*, 1684, p. 196, dove cita la *Relation de Pierre Desraiy*; — ROSCOE: *Vita di Leone X*, Milano, 1816, vol III, pag. 263, dove cita il *Vergier d'honneur de l'entreprise du Voyage de Naples du Roy Charles VIII, par Octavien de Saint Gelais évêque d'Angoulême et par André de la Vigne*; — BOSIO ANTONIO: *Il passaggio di Carlo VIII in Piemonte in Miscellanea di Storia Italiana vol. X*, Torino, Bocca, 1870.

(4) FERDINANDO GABOTTO: *Due sacre rappresentazioni in Torino nel secolo XV*. Estratto dall'Archivio del Pitre, 1889.

E poichè sono nel campo delle ipotesi, noto subito un fatto, la cui importanza mi pare non sia stata abbastanza rilevata. Un cronista tardo saluzzese, il Castellaro, descrivendo il ricevimento fatto in Saluzzo il 2 di maggio 1507 al marchese Michele Antonio di Saluzzo ci parla di rappresentazioni simboliche in volgare: dice cioè che, giunto il corteo al duomo, il Marchese entrò: « a la pieve et a la porta de la giezia li « fo fato uno iocho » ; ciò si ripeté in molti altri luoghi e « a la porta de la Fia fu fatto un belo iocho et de bona « sustantia et gli era una persona che ripresentava Saluce. . . . « De tuti li iochi fureno fati in latino et in volgare lo cho- « mune de Saluce na fato a fare uno libro ». Questo libro disgraziatamente è andato perduto; in ogni modo si può ragionevolmente credere che questo volgare fosse il dialetto.

Ma, lasciando le congetture e le ipotesi, ci si presenta subito una figura caratteristica di poeta e di commediografo, l'Alione.

II. — L'Alione e le sue farse (1).

Una curiosissima figura questa dell'Alione e troppo malamente — almeno sin quasi ai nostri giorni — nota. Gli è vero che man mano l'importanza di lui fu più riconosciuta, e dal meschino cenno del Della Chiesa, che registra di lui *diversi capricci in lingua astigiana, ed altre sì fatte cose da*

(1) DELLA CHIESA AGOSTINO: *Catalogo di tutti gli scrittori piemontesi*. Torino, Pavalieri, 1614 — Id. Carmagnola, 1660 — (Nella prima edizione lo registra sotto l'anno 1602; l'errore è corretto in quella di Carmagnola, che il Brunet non ha veduto). — ROSSOTTI ANDREA: *Syllabus scriptorum pedemontanorum*. Monterealis, Gislandi, 1667, pag. 239. (« Georgius Alionus Astensis vir facetus et ad iocos natus, sed non semper modestus scripsit carmine macaronico, ut vocant, lingua patria quosdam animi motus appellant *Capricci* satis ridiculos et salibus conditos sed nullius utilitatis »). — MAZZUCHELLI: *Scrittori d'Italia*, I, 1 pag. 191 (.... scrisse un'opera faceta in versi maccaronici intitolata *Capricci* »). — QUADRIO: *Storia e ragion d'ogni volgar poesia*. Milano, tip. dei Classici V, 70 (« Arione »). — ALLACCI L.: *Drammaturgia*. Roma 1666, col. 3424. — ALLACCI L.: *Drammaturgia accresciuta e continuata*. Venezia, Pasquali, 1745. Pag. 148, 267, 376, 402, 477, 530, 559, 561, 623, 828, 833 (Dà già la completa leggenda della prigionia). — GUGLIELMO DE BURE: *Bibliographie instructive*, Paris, 1745; *Belles Lettres I* (III della Bibliographie) pag. 455, art. 2950 (dice l'edizione del 1521 il volume più raro del genere e ne ignora l'autore. — GIOVANNI ARDESCO MOLINA: *Memorie storiche della città d'Asti*. Asti, Pila, 1774 (cita un Giorgio Alione d'Asti vissuto verso il 1414, forse l'avo del nostro). — DEROSI ONORATO: *Scrittori piemontesi, savoirdi e nizzardi registrati nei cataloghi del Della Chiesa e del Rossotto, nuova compilazione*. Torino, 1790, pag. 73. — GRASSI SERAFINO: *Storia della città d'Asti*. Asti, Pila, 1817, vol. I, pag. 23 e seg.; II, 80. 81, 82, 91, 106, 208. (« Il famoso Giorgio Alione era partigiano dei Francesi, di costumi piuttosto liberi, e d'umore così faceto ed ilare che formava la delizia delle conversazioni. Oltre a varie farse ch'egli compose nel dialetto astigiano e che pendente il carnevale faceva recitare in sua casa onde rallegrare le brigate, egli scrisse parecchi poemi in lingua francese.... » Assegna la data della pretesa prigionia a dopo il 1525, « vale a dire dopo la battaglia di Pavia essendo questa città

recitarsi sopra i balli nel tempo di carnevale, si è venuti fino al giudizio lusinghiero di un valente commediografo dei dì nostri, di Valentino Carrera: *l'Alione, uno dei più curiosi ed originali scrittori del cinquecento piglierà presto il suo posto tra il Folengo ed il Rabelais.*

caduta sotto il dominio degli Imperiali, coloro che l'odiavano o per essere stati messi in canzone da lui o semplicemente perchè erano di partito contrario al suo, onde trovar modo di perderlo, l'accusarono al tribunale dell'Inquisizione....». — GENTHE: *Geschichte der Macaronischen*. Halle und Leipzig, 1829, pag. 140 e 285 (lo cita due volte distintamente sotto due nomi: Ariane e Allione). — ALESSANDRO ALUFFI: *Memoria per apertura dell'Accademia letteraria*. Asti, 1835. — BRUNET J. C.: *Manuel du libraire*. Parigi, Brunet et Leblanc, 1810; vol. II, pag. 79; III, 168. — Id. *Cinquième édition*. Parigi, Didot, 1860, vol. I, pag. 183. — VERNAZZA: *De augmentis scientiarum*, vol. XI Miscellanea Vernazziana manoscritta, Biblioteca Regia a Torino. — PIPINO MAURIZIO: *Grammatica piemontese*. Torino, Stamperia reale, 1783. — Id. *Seconda edizione riveduta da Luigi Rocca*. Torino, tipog. della Gazzetta del popolo 1875, pag. 87. — *Biblioteca Croftiana*. V, 2783. — *Biblioteca Heberiana*. Londra, 1834, IV, n. 23. — VAN PRAET: *Catalogue de la bibliothèque Lavallière*, II, 147. — DIBLIN: *Aedes Althorpianae*, II, 170. — NODIER CHARLES: *Notice sur le langage factice appelé macaronique nel Bulletin du Bibliophile*. Paris, 1834. — *Poesies françoises de J. G. Alione (d'Asti) composées de 1494 à 1520, publiées pour la première fois en France, avec une notice biographique et bibliographique par J. C. Brunet*. Paris, Silvestre, 1836. — DE ROLANDIS GIUSEPPE: *Notizie sugli scrittori Astigiani*. Torino, Garbiglia, 1839, pag. 35. (« Le argute satire, le attiche lepidiezze e le poetiche sue bizzarrie lo resero accetto a quanto vi era di meglio nella società ed a Carlo Ottavo re di Francia. Ebbe però a lottare coll' Ufficio dell' Inquisizione..... »). — VALLAURI: *Storia della poesia in Piemonte*. Torino, Chirio e Mina, 1841, vol. I, pag. 86 e seg., 238, 267, 268. — Id., *Delle società letterarie in Piemonte*. Torino, 1844, pag. 44. (« Fin dallo scorcio del secolo XV, viveva in Asti Giovanni Giorgio Alione svegliato e bizzarro ingegno, il quale, oltre al rallegrare le brigate dei suoi concittadini con farse e commedie ridondanti dei nuovi trovati e di lepidi motti, raccoglieva nelle sue case quanti erano in Asti uomini e donne di lettere »). — Id., *Storia delle Università degli studi del Piemonte*. Torino, 1845, vol. I, pag. 112. — MILLER et AUBENAS: *Revue de bibliographie analytique*. Paris, Duprat, 1844, vol. V, pag. 345. — TOSI P. A.: *Notizie biografiche e bibliografiche di tre poeti maccheronici del secolo XV*. Milano, 1846. — *Catalogo L...* Paris, 1847, n. 44. — DELEPIERRE OCTAVE: *Macaronédna*. Paris, Gancia, 1852, pag. 73 e seg., 129 e seg., 244. («Le verité est que les œuvres d'Allione précéderent de plus de quinze ans celles du pseudo Merlin Cocaio et ce sont après Bas. sano et Tifi Odassi.... »). — BIONDELLI B.: *Saggio sui dialetti gallo-italici*. Milano-Bernardoni, 1853, pag. 171 e 589. (« Così nella commedia, come nelle farse, sebbene assai slegato l'intreccio, è spontaneo e naturale il dialogo sparso qua e là di arguti sali e di circostanziati racconti, atti a somministrarci importanti notizie sui costumi italiani e francesi di quei tempi »). — MJILIN: *Satire en France* (« Parmi les plus anciennes poésies piémontaises on distingue celles d'Allione d'Asti »). — RATHERY: *Influence de l'Italie sur les lettres françaises*. Paris, 1853-54. — SANT'ALBINO VITTORIO: *Gran dizionario piemontese-italiano*. Torino, Unione tipografica editrice, 1859. Prefazione

Ma nondimeno manca a tutt'oggi un compiuto, definitivo lavoro critico sulla vita e sulle opere del poeta maccheronico e del commediografo astigiano: e tra l'ampia bibliografia che dò in nota di veramente importante non v'ha che la *notice biographique et bibliographique* del Brunet, il breve opuscolo del

pag. X. — *Maccheronee di cinque poeti italiani del secolo XV.* Milano, Daelli, 1864, pag. 71 e seg. — *Poesie francesi di Giovan Giorgio Alione astigiano composte dal 1494 al 1520*, aggiuntavi la *Maccheronea* dello stesso (vi è ristampata la *Notice* del Brunet). Milano, Daelli, 1864. — *Commedie e farse carnevalesche nei dialetti astigiano, milanese e francese misti con latino barbaro, composte sulla fine del secolo XV.* Milano, Daelli, 1865. — MOLAND L.: *Molière et la comédie italienne.* Paris, Didier, 1867, pag. 312. — MINA STEFANO: *Canzoni piemontesi e cenni storici sulla letteratura subalpina.* Torino, Vercellino, 1868, pag. 184. — GRAESSE G. T.: *Trésor des livres rares et précieux.* Dresde, 1869, pag. 25. — VASSALLO CARLO: *Intorno alla vita ed alle opere di Giovan Giorgio Alione astigiano.* Asti, Paglieri, 1865. — Id., *Gli astigiani sotto la dominazione straniera* (estratto dell'Archivio storico italiano). Firenze, Cellini, 1874, pag. 23 e seg. — A. BOSIO: *Il passaggio di Carlo VIII in Piemonte*, in *Miscellanea di storia*, vol. X, 1870, pag. 864. — *Chanson et complaint d'une jeune fille mariée à un vieillard jaloux avec le dit du singe* (per cura di GIULIO PICCINI). Florence, chez G. Datti libraire, 1870. — A. MANNO: *Il Tesoretto di un bibliofilo piemontese in Curiosità e ricerche di storia subalpina.* I, 755 e seg. Torino, Bocca, 1874. — RATTI V.: *Carlo Goldoni*, Asti, Vinassa, 1875, p. 18 e 40. — *Corriere Astigiano*, 1879, n. 28. — EMILE PICOT nel *Bulletin mensuel de la librairie Morgand et Fatout*, maggio 1876. — CLARETTA GAUDENZIO: *Un ballo di nobili datosi a Carignano nel 1524 in Rivista Europea*, 1880, vol. 19, pag. 230 e seg. — MARENCO LEOPOLDO: *Torino letteraria in Torino*, Roux e Favale, 1880, pag. 432. — SYMONIS: *The renaissance in Italy, Italien Literature.* London, 1881, vol. III, pag. 333-334, (definisce la macaronea dell'Alione « virulent by satirical » nella quale sferza a sangue « effeminate towards devoid of the sense of honour and debased by the vices of ill bred parvenus »). — CHEVALIER V.: *Répertoire des sources historiques de Moyen Age.* Paris, 1883, pag. 81. — D'ANCONA ALESSANDRO: *Le origini del teatro in Italia.* Firenze, Le Monnier, 1877, II, pag. 193 e 215. — A. MANNO: in *Giornale eruditi e curiosi*. Anno I, 1883, n. 13 e 14. — P. ORSI: in *Serate Torinesi*, 31 marzo 1883. — EMILE PICOT: *Pierre Gringore et les comédiens italiens.* Paris, 1878. — GORRINI GIACOMO: *Il Comune Astigiano e la sua storiografia. Saggio storico-critico* Firenze, Ademollo, 1884, pag. 240 e seg. (« vi sono uomini portati naturalmente ad essere uno specchio vivo e fedele di quanto li circonda, ai quali bisogna attingere la storia della società in cui hanno vissuto, piuttostochè quella delle circostanze della propria vita Tale è l'Alione.... Le commedie e le farse astigiane dell'Alione sono un vero e compiuto studio sociale, al quale si potrà sempre ricorrere con frutto.... »). — *Enciclopedia popolare illustrata.* Roma, Perino, 1886, col. 2261-62. — D'AZEGLIO EMANUELE: *Studi di un ignorante sul dialetto piemontese.* Torino, Unione tip. edit., 1886, pag. 168. — PANZINI ALFREDO: *Saggio critico della poesia maccheronica.* Castellamare, 1887. — CARRERA VALENTINO: Prefazione, vol. III delle *Commedie.* Torino, Roux e Favale, 1888. — STOPPATO: *La commedia popolare in Italia.* Padova, Draghi, 1887; e recensione di V. ROSSI in *Giornale S. L.* I, 1887, vol. IX.

prof. Vassallo, e le pagine felicemente riassuntive del Gorrini nel suo *Comune Astigiano*; più quegli ultimi lavori, usciti contemporaneamente agli studi miei ⁽¹⁾.

Chè anzi il Brunet, il quale ebbe in realtà il merito di richiamare l'attenzione sull'Alione, lo fece, non tanto per l'interesse dello storico letterario all'opera d'arte, ma piuttosto per quello del bibliofilo ad una edizione estremamente rara e che aveva avuto fortunate vicende ⁽²⁾. Ed è veramente da au-

(1) Dopochè questo saggio era già compiuto, letto pubblicamente (aprile 1888) all'Università di Torino, dove fu poi discusso come mia tesi di laurea il 27 luglio 1888, e in parte pubblicato nelle *Conversazioni della Domenica* (7 maggio e 24 giugno 1888) sono usciti (fine giugno 1888) alcuni lavori in cui si discorre diffusamente dell'Alione: uno del dott. ZANONI: *I precursori di Merlin Cocaio*. Città di Castello, Lapi, 1888, con cui non concordo in alcune conclusioni e lo accennerò a suo luogo. (Cfr. pure le recensioni che ne fecero VITTORIO ROSSI nel *Giornale storico della letteratura italiana*, XII, p. 438 e 439; P. F. SPROVIERI nella *Cultura*, Anno VIII, vol. IV, 1 gennaio 1889; e BRUNO COTRONEI nella *Rassegna Emiliana*, Anno I, vol. IX); un altro de'miei amici, FERDINANDO GABOTTO, e DOMENICO BARELLA: *La poesia maccaronica e la storia in Piemonte sulla fine del secolo XV*. Torino, La Letteratura, 1888, i cui risultati quasi sempre s'accordano coi miei. Vedi aggiunte e correzioni alla pag. 69. Lo stesso GABOTTO s'è poi ancora occupato di proposito, e con molto acume, della parte rappresentata dall'Alione di fronte alla corrente francofila nel suo scritto: *Francesismo ed antifrancesismo in due poeti del quattrocento (Panfilo Sassi e Giorgio Alione)*. Estratto dalla *Rassegna Emiliana*, Anno I, fasc. V, settembre 1888. Finalmente di questi ultimi giorni è la importante pubblicazione di BRUNO COTRONEI: *Le farse di G. G. Alione, poeta astigiano della fine del secolo XV*. Reggio Calabria, Siclari, 1889. Il COTRONEI si propone specialmente di mettere in rilievo l'imitazione che del teatro francese medievale fece l'Alione; e reca nel suo studio molti risultati, dovuti a profonda dottrina quasi sempre, ma talvolta anche alquanto esagerati per la soverchia predilezione alla sua tesi.

(2) Poichè l'argomento presenta un notevole interesse ed anche una certa importanza, io dico qui brevemente delle edizioni dell'Alione, la cui completa collezione è posseduta dalla Biblioteca Regia di Torino:

1.^o *Opera jocunda Joannis Georgii Alioni Astensis. Asta, 1521* (12 marzo). È in carattere semigotico. Questa edizione è rarissima, ed è stata sempre oggetto di studi e di ricerche per parte dei bibliofili. Il primo ad accennarvi è stato Guglielmo Francesco de Bure nel 1765, ma egli descriveva un esemplare mancante del frontispizio ed ignorandone l'autore lo iscriveva sotto *Macharonea varia*. Gli esemplari oggi conosciuti sono otto, cioè: uno mancante del frontespizio e delle ultime 38 carte, posseduto dalla Spenceriana; uno scoperto dal Tosi di Milano nel 1826, mancante di quattro carte nell'ultimo quaderno; fu venduto al Brunet per 600 franchi; uno col frontispizio falsificato e rifatto a penna, venduto dal Libri a Parigi nel 1847 al duca Carlo di Borbone per 1750 lire (*Acte d'accusation contre Libri*. — Carucci, article Grenoble); ora è a Parma nella Biblioteca del palazzo ex ducale; due esemplari esistenti nella Ambrosiana di Milano, manchevoli in principio ed in fine; uno anch'esso incompleto notato nella Crofiana; uno posseduto

gurarsi che questo studio critico intero sull'Alione si faccia presto, affinchè egli possa prendere nella letteratura italiana

dal cavaliere Giulio Cordero di San Quintino e descritto dal Vallauri nella *Storia della Poesia in Piemonte*; e finalmente uno, l'esemplare forse migliore, certo il meno incompleto, che si conserva nella Biblioteca Regia di Torino, e sconosciuto sì al Tosi che al Brunet. Proviene assai probabilmente dalla Biblioteca Vernazza. Manca unicamente di due carte, contenenti rebus. Contiene, oltre la commedia e le farse di cui parlo di proposito, la *Macharonica contra Macharoneam Bassani* (ripubblicata poi dal DELEPIERRE: *Macaronéna*, dal Tosi: *Macharonee di cinque poeti*, ecc., e nelle *Poesie francesi* dell'Alione; recentemente dallo ZANONI: *I precursori*, ecc. e da GABOTTO E BARELLA: *La poesia macaronica*, ecc.) le *Poesie francesi* ed i *rondeaux d'amour* — veri, curiosissimi rebus figurati — (ripubblicate dal Brunet, e dal Tosi e in parte dal Piccini).

2.^o *Opera molto piacevole del No. M. Gio. Giorgio Arione Astesano. Novamente et con diligenza corretta e ristampata con la sua tavola.* In Venetia 1560. Anch'essa in caratteri semigotici. L'Irico (*Rerum patria*, 300) già dubitava che non fosse di Venezia l'impressione, e Domenico Promis conferma il dubbio in una nota manoscritta sul frontispizio dell'esemplare della Biblioteca Regia: « Quantunque quest'Allione abbi la data di Venezia, io però e pei caratteri e per la fenice che vedesi sul frontispizio lo credo stampato in Torino dai Gioliti. Il ritratto inciso in legno è quello dell'Ariosto che vedesi nell'edizione dell'*Orlando* fatta in Torino da Martin Cravotto nel 1536, ciò che proverebbe esser piemontese l'edizione: però i caratteri gotici di Torino sono affatto diversi da questi ». In questa edizione mancano le poesie francesi ed i *rondeaux*; però la parte ristampata è in tutto uguale alla edizione del 1521, senza le *corrections* e senza le *cinchischiate*, che a torto il Brunet e il Manno le appongono.

3.^o *L'opera piacevole di Georgio Alione Asteggiano di nuovo corretta e ristampata in Asti appresso Virgilio Zangrandi, 1601.* « Con licenza dei superiori e l'avvertimento del privilegio speciale conceduto da Sua Serenissima, ecc. . . per cui niuno ardisca ristampare, durante il termine di dieci anni continui la presente opera da lui (Zangrandi) purgata ed emendata con licenza della Santa Inquisizione ». È qui la famosa prefazione dello stampatore al popolo d'Asti, prefazione che ha dato luogo a tante congetture sulla vita dell'Alione, e di cui dovrò occuparmi altrove. L'edizione adunque è purgata; si è detto da alcuni (Tosi, Manno) che nelle correzioni si è avuto soltanto mira a togliere quanto potea offendere il clero, lasciando senza scrupolo le oscenità. Ciò non è interamente esatto; poichè se cura del correttore è stata massimamente di sostituire ai preti i compari, gli studenti, ecc., egli ci dà anche talvolta dei curiosissimi saggi di correzioni atte unicamente a salvaguardare il pudore. Così ad esempio il consiglio, nell'introito della farsa de Nicora e de Sibrina, dato alle madri di tener l'occhio aperto sulle fanciulle che suona nell'edizione del 1521:

E quant el volon andé pisser
Abigle el ment. O dy panser
Cho gle porrea esser qual lecoira
Chi gle stopprea fors la pissoira,

subisce questa pudica (III) modificazione nell'edizione del 1601:

E quant el volon andé pisser
Abigle el ment. O dy panser
Cho gle porrea esser qualch giotton
Chi gle darea fors un bon scrolon.

il posto che gli compete; e oramai havvi ragione a sperare che ben presto il desiderio verrà soddisfatto (1).

La vita dell'Alione è tutta una serie di questioni per lo più insolute.

Serafino Grassi assegna gli Alione nell'elenco delle famiglie nobili, e ricorda parecchi antenati di lui che coprirono importanti uffici nella città; così il Gorrini la dice una *delle più illustri ed antiche famiglie dell'Astigiano*, e nota che nel *Codex Astensis* si trovano gli Alione credendarii della città e rettori delle quattro associazioni fino dall'anno 1273 (2).

Il Brunet, seguito in ciò dal Gorrini, congettura la sua nascita all'anno 1460, quando la provincia astigiana apparteneva a Luigi D'Orleans; così Serafino Grassi lo segna dopo il 1455: in tutto ciò naturalmente nulla vi ha di certo. Ma la congettura non può fallare di molto, se pensiamo all'unico dato certo che possediamo: le sue poesie, pubblicate nel 1521, essere state composte dal 1494 al 1516 circa; come non si può andar molto lungi dal vero asserendo che egli deve esser

Noto ancora a titolo di curiosità che l'esemplare di quest'edizione posseduto dalla Biblioteca Regia manca di una carta e tre fogli, cioè di tutta la prefazione; un esemplare completo è invece posseduto dalla Nazionale di Torino. È in 8.^o tondo.

4.^o *L'opera piacevole di Giorgio Alione corretta e ristampata in Asti e ristampata in Torino, per Stefano Manzolino 1628.* « Con licenza dei superiori e privilegio speciale ». È in tutto uguale alla precedente; contiene anche la prefazione, a cui l'editore nuovo con molta disinvoltura non ha mutato che la data e la firma: *due gennaio 1601 e Virgilio Zangrandi in due aprile 1628 e Stefano Manzolino.*

L'edizione di Venezia 1624 a cui accennano il Quadrio e l'Allacci, molto probabilmente non è mai esistita.

L'edizione moderna della commedia e delle farse, chè a quella della macaronea e delle poesie francesi ho già accennato, è quella fatta per cura di P. A. Tosi nel 1865, Milano, Daelli. Ma essa non ha nè pretesa, nè valore critico. Anche il Brunet aveva colle poesie francesi ristampato la *farsa de la dona chi se credia havere una roba de veluto dal franzoso* e la *farsa del franzoso alogiato a l'ostaria del lombardo*.

(1) Difatti il lavoro di GABOTTO e BARELLA è di già un buon contributo a questo studio critico per la parte che riguarda la vita dell'Alione e la *Macharonea*; anche più utile sotto un certo rispetto quello del GABOTTO solo, già citato, *Francesismo ed Antifrancesismo*; ed anche più importante l'ultimo lavoro sull'Alione dovuto al COTRONEI e che ho già ricordato.

(2) Testimonianze più ampie in questo senso arrecano GABOTTO e BARELLA nella *Poesia Macaronica*, ecc.

morto non molto dopo il 1521 ⁽¹⁾. Due documenti ce lo ricordano nell'anno 1517 ⁽²⁾.

E se notiamo ancora ch'egli deve aver visitato la Francia come si rileva dagli accenni interni delle sue opere, e che deve essere stato fornito di una coltura non comune poichè egli parla di Cicerone, di Virgilio, di Lucano ⁽³⁾, di Plauto e di Terenzio ⁽⁴⁾, cita Dante e Petrarca, e conosce i poemi romanzeschi poichè accenna a molti degli eroi celebrati ⁽⁵⁾, avremo detto tutto ciò che nella sua vita e nella sua cultura si può asserire di certo.

Pel resto ipotesi vaghe: così degna di pochissima fede l'Accademia alionesca ⁽⁶⁾; così non so con quanto fondamento il Brunet voglia rilevare dal *Consiglio in favore di due sorelle in forma giudiziaria, che egli abbia studiato diritto*, mentre alla stessa conseguenza vuol giungere il Gorrini pel fatto della *conoscenza che dimostra della città di Pavia*; per quanto l'Alione dica chiaramente di non esser dottore, e la sua conoscenza di cose giuridiche non differenzii gran che da quella che egli dimostra

(1) È vero che l'ultimo accenno all'Alione è del 1517; ma lo Zangrandi nella sua prefazione del 1601 ha un accenno assai esplicito alla esistenza in vita dell'Alione nell'anno 1521, data della prima edizione delle sue opere: accenno, che anche in un'edizione balorda come quella, va tenuto in un certo conto, almeno fino a prova contraria.

(2) Uno, esistente nella Biblioteca reale di Torino, fu pubblicato da GABOTTO e BARELLA (*La poesia*, ecc.); l'altro, assai più convincente, dal prof. CARLO VASSALLO nel suo recente pregevolissimo lavoro *Fabrizio Maramaldo e gli Agostiniani in Asti*. Torino, Paravia, 1889, pag. 35 e 94, dove vediamo Gian Giorgio Alione assistere in qualità di credendario all'adunanza del consiglio generale in Asti il 22 maggio 1517. Colgo questa gradita occasione per porgere al chiarissimo cav. Vassallo — che mi volle dar notizia del documento anche prima della pubblicazione — i miei ringraziamenti per le cortesie usatemi; e d'altronde la cortesia di lui è troppo bene nota agli studiosi, che non ricorrono mai invano agli aiuti del dotto preside del Liceo d'Asti.

(3) *Poesie francesi*, pag. 80. Per questi rimandi cito sempre l'edizione del Tosi quale più accessibile; invece nelle citazioni di testo mi servo direttamente dell'edizione del 1521; ma essa è pur troppo assai vacillante.

(4) *Commedie e farse*, pag. 15.

(5) *Poesie francesi*, pag. 65; *Commedie e farse*, pag. 309, 369, 380.

(6) Con molto acume e con molto brio gli amici GABOTTO e BARELLA (*La poesia*, ecc.) cercano e forse riescono a sfatare del tutto questa ch'essi chiamano leggenda.

di cose mediche (1); e confesso che anche meno mi convince il Cotronei quando vorrebbe farmene « qualcosa tra il medico ed il veterinario » (2).

Ma v'ha poi tutta una leggenda lagrimosa, che ha fatto fino a pochi anni sono le spese di coloro che si sono occupati un po' ampiamente dell'Alione; leggenda così interessante, così attraente che trovò tutti lieti ad accoglierla e lasciò ancora dei dubbi o almeno dei rimpianti, dopochè fu sfatata.

La leggenda era dovuta ad una intricata prefazione secen-tista. Dopo le edizioni integre d'Asti 1521, di Venezia 1560, abbiamo un'edizione castigata, Asti 1601, preceduta da una lunga prefazione dell'editore Virgilio Zangrandi. Egli, rivolgendosi al *popolo d'Asti*, racconta: « Fu già molti anni sono, come sapete signori Asteggiani, fatta una rigorosa inquisitione, et indi conforme a ragione citato, arrestato e finalmente condannato dai superiori a perpetue carceri il faceto e piacevole vostro Giorgio Alione, unico poeta comico di questa lingua asteggiana. Il che quanto dispiacere portasse generalmente a tutti, il sapete voi stessi, conciossiachè (per quanto ho inteso) vi trovaste all'improvviso privi della graziosa conversazione del vostro Plauto, che in ogni cerchio, in ogni brigata ed in ogni festosa raunanza solea chiamato comparire per tenervi allegri ed eccitarvi al riso ». E, detto ch'egli non può che approvare il giudizio dei superiori, aggiunge: « il povero Alione, già mille volte pentito dei suoi falli, se ne stava nell'oscura prigione dell'oblio, rinchiuso sotto la custodia d'un vecchio alato suo crudel nemico, legato con durissima catena e pasciuto continuamente di pane di loglio e papavero e abbeverato d'acqua del fiume Lete ». E prosegue poi dicendo che un gentiluomo mosso a pietà dei suoi casi, gli ottenne la libertà,

(1) *Poesie francesi*, pag. 80. GABOTTO e BARELLA danno maggior peso a questa conoscenza e ritengono probabile — niente più che probabile — che l'Alione fosse notaio, deducendolo anche dal fatto che in una lista di notai astigiani del quattrocento (Ms. nella Bibl. di S. M. di Torino) è segnato un Giorgio Alione.

(2) COTRONEI: *Le farse*, ecc., pag. 14.

aiutato in quest'opera da « Secondino Grometto, Ambrogio Stella, Gian Bartolomeo Garrone, Giovannino Bussolero, Enrico Bellotto, Cesare Camerano, Bernardino Pagliaro ed alcuni altri belli umori » e che l'Alione desideroso della libertà s'acconciò a veder castigate pubblicamente le sue opere. Termina la narrazione col dire: « Hor eccovi il vostro Alione ringiovanito, vestito di panni nuovi alla moderna, riformato nella vita e nei costumi, e finalmente assai mutato in meglio di quel ch'egli era in prima. Et per levarmi la maschera, senza parlarvi più in nuvoli ed in figura, eccovi l'opera piacevole del vostro Alione. . . ».

Ora basta mettere in guardia il lettore sull'allegoria scen-
tista che domina tutta la prefazione — e ciò ha fatto egregiamente nel 1865 il prof. Vassallo in un suo opuscolo — perchè allora rilevando subito la *prigione oscura dell'oblio*, il *vecchio alato suo crudel nemico* e custode, il *loglio* ed il *papa-vero*, il *Lete*, e la confessione esplicita del *levarsi la maschera* cessando dal *parlare in nuvoli ed in figura, come aveva fatto fin allora*, si veda quale enorme granchio han pescato coloro che — non badando che la prefazione si riferisce tutta al libro e non all'autore e quale anacronismo ne deriverebbe se fosse diversamente — prendendo nel senso letterale la prefazione, la parafrasarono e l'ampiarono, raccontando pietosamente la prigionia dell'Alione per opera degli Inquisitori e compiangendo la sua dolorosa situazione: a cominciare dal Quadrio e dall'Allacci, seguiti dal Grassi, dal Rolandis, dal Brunet, dal Vallauri, dal Tosi, dal Biondelli, e ancor dopo la pubblicazione del Vassallo dal Manno, dal Claretta, da P. Orsi (1).

(1) Il dottor ZANONI nel suo recente lavoro: *I precursori di Merlin Cacao*, Città di Castello, Lapi, 1888, ritorna all'opinione della prigionia, e paragona l'opinione contraria a quella del mito di Napoleone I. Il paragone non mi pare neanche discutibile. Ma ciò prova come la questione, che a me è parsa tanto evidente da non meritare neanche una lunga discussione, trova ancora qualche dubbioso. In tal caso ben a ragione gli amici GAROTTO E BORELLA: *La poesia*, ecc., han voluto trattare ampiamente, minutamente il punto; e forse il dottor Zanoni si sarà già convinto ch'è altro è leggere una prefazione avendo mira al carattere dell'epoca in cui è scritta e rilevarne l'evidente allegoria; altro e non affatto suscettibile di paragone, è lo scetticismo di qualche mattoide.

Ma chi in questa amplificazione ha raggiunto un vero colmo è stato il Brunet, che ha basato quasi tutta la sua *notice biographique* su questa prefazione ricamandole attorno una quantità di fantasticherie; tanto che per lui l'Alione « renfermé dans une étroite et obscure prison, chargé de chaînes pesantes et confié à la garde d'un vieux geôlier son ennemi particulier, réduit au pain et à l'eau, vêtu d'une étoffe grossière et qui tombait en lambeaux, n'était plus que l'image du desespoir et de la plus profonde misère..... ». Ed egli, il Brunet, dopo aver corretto un errore in cui era caduto il Della Chiesa nella sua prima edizione facendo vivere l'Alione fino al 1602, lascia dubitare che vi ricada egli stesso perchè lo fa, seguendo l'indicazione dello Zangrandi, uscire dalle carceri dell'Inquisizione e « paraître en public, visiter ses amis, et rendre à leur société la vie qu'elle semblait avoir perdue pendant sa trop longue captivité..... ».

Abbandonando perciò come ridicola ogni prigionia personale dell'Alione, quale — lo si noti bene — quale si vorrebbe dedurre dalla prefazione dello Zangrandi, non mi pare possa dirsi così assolutamente scevra di fondamento la congettura, a cui si può giungere indipendentemente, di una persecuzione subita dall'Alione. Non deve sembrare questa improbabile, considerando la sua posizione di partigiano spinto dei Francesi e quindi la naturale reazione degli Imperiali alla lor volta vincitori, e le inimicizie violente che gli dovevan procurare le sue farse e le sue poesie contenenti frequenti allusioni personali, spesso forse la sola riproduzione di pettegolezzi successi in città. Allora ad avvalorare queste ipotesi s'aggiunge il fatto notevole della rarità estrema d'esemplari della prima edizione, il privilegio speciale concesso a quelle emendate dall'Inquisizione, mentre — se si può rilevare l'allegoria della prefazione dello Zangrandi — a mettere in dubbio la sua recisa, assoluta affermazione della proibizione e persecuzione del libro integro — proibizioni e persecuzioni che fanno sempre supporre dei guai toccati pure all'autore — bisognerebbe entrare

a riguardo di lui in tutt'altro ordine di idee e ritenerlo, non solo ampolloso secentista, ma volgare mentitore.

Tuttociò naturalmente in linea di congettura.

Ma il carattere, il tipo nell'Alione? Un ingegno brillante, spregiudicato. Tartassa preti e frati inesorabilmente, e si capisce: è nel carattere del tempo e del componimento popolare; ma scocca frecciate contro i Francesi, che sono pure i protettori del suo partito, ed è fatto originale, caratteristico. Precede Merlin Cocaio e Rabelais con una interessantissima *Macaronea*; scrive poesie francesi che gli devono procurare un posto non meschino nella letteratura francese; disegna *rondeaux d'amour*, curiosissimi e tra i primi esempi di rebus figurati ... Ma noi accontentiamoci di aver accennato di sfuggita a tutta questa parte della sua individualità letteraria, e vediamo piuttosto l'opera dell'Alione quale commediografo popolare.

Le farse dell'Alione segnano una caratteristica non unica, ma certamente rara ⁽¹⁾, accanto alla commedia erudita, e ci danno talora forse più schietta la fisionomia dell'ambiente. Non hanno le raffinatezze dell'arte: hanno il pregio della spontaneità. Ma se quasi sempre sono, come dice il D'Ancona « capricci semi improvvisati, lazzi senz'arte e senza intreccio, destinati a sollazzare gli ascoltanti colla vivezza dei motti, la prontezza delle arguzie, i sali del dialetto », qualche volta sono anche qualche cosa di più; e l'arguzia non si restringe più al motto, ma si allarga a tutta la scena, a tutta la farsa, movendo irresistibilmente il riso, e un riso schietto, basato sulla riproduzione esatta del ridicolo umano; e allora ci avviciniamo d'assai all'opera d'arte, anche nella farsa.

Tra le farse dell'Alione, quella che mi pare accostarsi di più a questo tipo è la *farsa de Zohan Zavatino et de Biatrix*

(1) NAPOLI SIGNORELLI: *Cultura della Sicilia*, III, 364. — D'ANCONA: *Le origini del teatro in Italia*. Firenze, Le Monnier, 1877. — TORRACA F.: *P. A. Caracciolo e le farse cavaiole*. Napoli, Perrotti, 1879. — MAZZI: *La congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI*. Firenze, Le Monnier, 1882. — STOPPATO: *La commedia popolare in Italia*. Padova, Draghi, 1887.

soa mogliera et del prete ascoso sotto el grometto. Dopo l'invocazione del prologo alli *segnor e done*, come in quasi tutte, assistiamo ad una conversazione poco edificante tra marito e moglie; *Zohan* e *Biatrix*, dopo aver dichiarato la loro facile morale colle battute:

Zohan. Pú tost bech che manger pan sech
E corn an ca pú tost che crous.

Biatrix. Quant e me fás ben un amorous
Sareitu mai sol bech an Ast?

s'intrattengono in casi di politica e spifferano baggianate a riguardo del governo francese, buone a colorire l'ambiente.

Via *Zohan*, entra il prete, *messer Galvagn*: curiosissima, appassionata nel suo genere è la dichiarazione del prete a *Biatrix*:

Prete. E vorrea pur cho feissi tant
So ve piasis che steisson ansem
A solacz pr'una oretta. E trem
Sí schiatt d'amour quant e m'arord
Di vosg fag, e si m'remord
La coscienza che no pos fer
Col chi besogna a satisfer
Part del me debit a la fé.

Biatrix non attende altro, e i due si metton d'accordo per trovarsi insieme; è la donna che suggerisce il mezzo per sbarazzarsi dell'incomodo marito: mandargli un ordine a nome del Vicario perchè vada subito a Cornigliano — e il nome del paese, reale, è una graziosissima trovata. Così avviene: il prete s'accorda con un *Peron* perchè porti a *Zohan* a nome del Vicario una lettera ingiungendogli di recarla subito a Cornigliano. Il credulo marito s'arrende alla richiesta di *Peron* e parte....

Appena *l'altro* è via, *lui* e *lei* dedicano all'idillio. La scena è trattata con vera finezza d'arte, con esatta conoscenza della umanità:

Biatrix. Ben vegna el me dolcz coeur, ben vegna,
Ades pensavi ben sui vosg fag.

Prete. Eccome qui.

Si mettono a tavola, si baciozzano; ma *lui* vorrebbe forse andar subito un po' troppo oltre, perchè la donna prudente, in una grazia e comicità irresistibile:

Biatrix. Pianin, ste quag
Lasseme corre a chiaver l'us....

Poi, nell'abbandono della voluttà suprema d'amore, vengono le confidenze: essa gli racconta che il marito è geloso, e pare che non abbia tutti i torti di esserlo:

Biatrix. E m'arord quand a l'era spous
Cho me trovè a dormir con un.
Si venit la matin a zun
Chel bon compagnon se levava
E gle dis che, so lo trovava
Mai pu con mi dormir ant o leg,
O gle venreiva per despeg
Butè el soe calce su la ca.

Questo comincia ad intorbidar l'idillio.

Nel frattempo *Zohan* torna addietro: egli è venuto in sospetto perchè:

Zohan. O se dis ch'una troia lenta
Zamai ne mangia (1) de pei nicz.
Nostra Biatrix m'ha fag di scricz
Fo temp abiù, e ancora eu i pau
Che ne se tegna un refferman

e poi egli lo sa:

Zohan. O glé un proverbî antî che dis:
Non fidabis. Non te fide
De pertus volt an su, ni de
Saren d'invern, nivôl de sta
De preive e de putein marià.

Ascoltando alla porta si conferma nei suoi sospetti e comincia a bussare; i due di dentro sbigottiscono: *Beatrice* in fretta nasconde il prete sotto il *grometto*, cioè al cestello di vimini dei pollî, promettendogli di farlo uscire al più presto; poi apre al marito. Allora una scena curiosa: a tutte le do-

(1) Forse *cangia*.

mande di lei *Zohan* non risponde che con un monosillabo, *Mai*. *Beatrice* chiama in aiuto i vicini dicendo che *Zohan* è diventato muto. Tutti accorrono, lo interrogano, studiano ogni mezzo per farlo parlare, e finalmente lo alzano di peso dal *grometto*, su cui si è seduto. Il prete allora ha a dolersi della riacquistata parola, perchè *Zohan* non la riprende che *levando su el grometto et bastonando presbyterum*, come dice la *didascalía*.

Il prete a scusarsi trova un'uscita che ricorda da un lato quella di *Tartufo*, e l'altra di *Barbarot* nelle *Miserie 'd Monssù Travet*, che scoperto sotto un tavolo spiega la sua presenza col dire che vi era di passaggio; dall'altro una novella del Boccaccio: il prete si scusa cioè col dire che è venuto a farsi prestare il mortaio; e quando *Zohan* ha ribattuto:

Zohan. Vade a Messine per morder
Che n'eu bisogn de son piston

l'interesse è finito e non seguono che alcuni motti inconcludenti.

Io non ho bisogno di ricordare le tre novelle del Boccaccio a cui si può accostare la farsa dell'*Alione*: quella saporitissima di *Monna Belcolore* (VIII, 2), l'altra anche più affine per l'identica situazione nella cesta dei polli (V, 10), e finalmente quella (VIII, 8) del pan per focaccia reso al compare sulla cassa nella quale egli è chiuso. D'altronde assai probabilmente qui più che ad una derivazione dobbiamo pensare ad un parallelismo; poichè e la novella letteraria e la commedia letteraria o popolare hanno una fonte comune: la novella popolare, e questa ha una sorgente inesauribile nel documento umano, che del fatto narrato sopra presenta ogni giorno variazioni e particolari nuovi.

Ma mi pare che dall'esame della farsa si possano dedurre caratteri di un'arguzia più raffinata e più vasta, di un intreccio incipiente, di uno studio susseguito già alla prima spontaneità.

Buio intorno al modo di rappresentazione: forse una società di buontemponi a guisa delle *jojeuses sociétés* per le *fo-lies* francesi (1).

(1) PETIT DE JULLEVILLE: *Les comediens en France au moyen âge*. Paris, Cerf, 1885.

Quanto all'apparato scenico esso è o il più primordiale ed assurdo, od il più complicato ed indovinato. Poichè, se supponiamo una scena unica, allora è l'annullamento di ogni illusione, perchè vi sono momenti di luogo necessariamente e contemporaneamente diverso: il ritorno di *Zohan* e il bussare alla porta, il turbamento degli amanti non si potrebbero concepire. Nulla c'è nel testo al riguardo; ma io propenderei a credere, dato il susseguirsi delle scene, che si dovesse avere una scena divisa: da una parte la via, dall'altra una camera a pian terreno, a cui si accede dalla via; e allora saremmo nel meccanismo scenico più complicato e più moderno ⁽¹⁾.

Molta confusione invece negli andirivieni dei personaggi: così, inescusabile nelle circostanze di tempo e di luogo è la *farsa de Nicora et de Sibrina soa sposa che fece el figliolo in cavo del meise*; ma caratteristica per la *ficelle*, che mi pare quasi affatto nuova, d'accollare ad uno sciocco una sposa già incinta; caratteristica per la libertà del dialogo e delle situazioni.

Si comincia bene fin dall'*introito*:

. Voi matrone
 Che avé del figle e zovon done
 Da governer, tenivele a i pé,
 No van fié, guardegle a i pé;
 E quant el volon andé pisser
 Abigle el ment. O dis panser
 Cho gle porrea esser qual lecoira
 Chi gle stropprea fors la pissoira,

un concetto in verità abbastanza strano, e che trova riscontro in un passo del *Gelindo* già da me riportato ⁽²⁾.

Nel *Nicora* dunque, vediamo *Antrina* che, d'accordo con la comare, nasconde la gravidanza della figlia *Sibrina*; e trova modo d'affibbiarla ad un baggiano, certo *Nicora*, perchè la sposi; e della ingenuità di lui è così convinta che, lasciandolo solo colla figlia, crede suo dovere il dar consigli:

(1) L'argomento è trattato egregiamente dal COTRONEI nel suo lavoro già citato, *Le farse*, ecc., al Cap. V.

(2) Vedi pag. 23.

Antrina. Fève carece anter voi doì....

Nicora. E farema ben senza voi

Ciò ch'è da fer.

Poi, quasi subito si viene al parto, e al conto di *Nicora* sulla spesa che gli costerà il puerperio: lì una didascalia curiosissima: *nota che intertantochel dicto Nicora fantasticarà el carigo suo del matrimonio, bisogna che qualchaduno d'intorno faccia el verso del scalabrone.*

Nato, in scena, il bambino, sorge un'arguzia arditissima, impudica, che viene a rilevare gli astanti dal fastidio d'aver assistito a tutte le doglie del parto, un'arguzia delle più indovinate: dagli uditori si sa già che il seduttore di *Sibrina* fu un prete; appena nato il bambino, la comare lo prende e dice:

Comare. Somigla tut a so pá

Daveire.

Sibrina. Alo la chitriá....?

Antrina. No....., la vol di a so pá *Nicora.*

Nicora ha un po' di difficoltà a capacitarsi, come in soli trenta giorni ella abbia potuto regalargli un figlio; ma le donne glie ne dicono tante:

Comare. O gl' n'è ben dl' altre ch' son cheite.

Lassa ander, tut è per lo megl.

Egli non ha che un dubbio di massima:

Nicora. Ma e ne dii mia che sia impossibou

E cho n'accada ben a qualcun;

Ma e guard, sran feis ogni meis un

Onde se troveon pos tante baire?

Oh! mio Dio! sbuffa la *Comare*:

Comare. Chi n'ha davancz, chi ne n'ha gnun!

Tutti i torti finiscono per essere del marito che non sa più dove dar del capo; e termina accomodandosi ad una morale impudente; piglierà le cose come sono:

Nicora. E quand *Sibrina* vorrà fer

Un servisi a qual iantilom

Fiat, pur ch'an nan daga a ogni om;

Se ben cogle n'é assé per tug,

Mi ne mang volenter pan sug.

Pan ong tra nosg pair é pù lech:

Adé, v'arcecomand i bech.

Si potrebbero moltiplicare le prove di quest'arguzia, spesso impudica ed oscena, ma sempre vivacissima, spigolando dalle altre farse ed in ispecial modo dalla *farsa de la dona quale dal franzoso se credia havere la robba de velluto*, dalla *farsa sopra el litigio de la robba de Nicolao Spranga astesano* (1), dalla *farsa de le doe vegie repolite quali volivano reprendre le gioveni*, dalla *farsa del bracho e del milaneyso innamorato in Ast*, dalla *farsa del francioso alloggiato a lhostaria del lombardo* (2); meno invece dalla *farsa de le doe vegie le quali feceno acconciare la lanterna et el soffietto*, dalla *farsa del marito et de la moglie quali littigareno insemi per un petto*, dalla *Comedia de l'omo e de soij cinque sentimenti*, più monotone, più volgari, più stanche.

Ma mi pare che dall'esame delle due farse accennate risulti chiara la personalità dell'Alione, e come, a parte l'importanza sua grandissima quale poeta maccheronico, non debba discondersi l'importanza grande di una tal commedia popolare, affatto indipendente, così originale, così vivace alla fine del secolo XV e al principio del XVI, di una commedia che è, a detta degli storici astigiani, una fonte attendibilissima per rilevare la fisionomia dell'ambiente sociale e politico nell'epoca.

(1) Il DELEPIERRE nota assai a proposito che la sentenza colla quale termina questa farsa ha una grande somiglianza con un passo della commedia *Des plaideurs* di RACINE.

(2) Il RATHERY, quindi il MOLAND, il MANNO, lo STOPPATO, rilevano la corrispondenza tra il monologo d'Argante nell'*Ammalato immaginario* di MOLIÈRE e il principio di questa farsa: *Chinque per cinque, vint e cinque — Seis per seis, trenta e seis — Septe per septe, quaranta e nove — Octo per octo, sesantaquattro . . . Ho guadagnato in octo mesi — Solamente a logiar francesi — A centenara de fiorini . . .* Ma a me questi riflessi paiono piuttosto parallelismi di motivi popolari. — A proposito, questa farsa non è tutta dell'Alione: lo dicono queste parole premesse: « E quantunque l'autore nostro non sia stato inventore del soggetto di quella, nientedimeno per averla lui ampliata et emendata, ne è parso farla stampare de compagnia ».

III. — Due tragicommedie pastorali.

D'un genere affatto diverso, d'una intonazione interamente opposta — commedia cortigiana, lavorata convenzionalmente, di maniera e per soprappiù lavorata male — sono i due componimenti drammatici dialettali che seguono cronologicamente alle farse dell'Alione: le commedie pastorali cioè di Bartolomeo Braidà e di Marco Antonio Gorena.

Intorno a Bartolomeo Braidà ⁽¹⁾ sappiamo ben poco; lo chiamarono indifferentemente Braidà o Abrate. Nacque a Sommariva Bosco; si addottorò in leggi e fu uno dei tre giudici che Enrico II re di Francia, dopo la morte del marchese Gabriele di Saluzzo, deputò a reggere il marchesato assegnandogli per sua residenza e giurisdizione Carmagnola. Fu assai fecondo

(1) DELLA CHIESA: *Catalogo degli scrittori piemontesi*. Torino, Pavaleri, 1614, pag. 12. — Id., Carmagnola, 1660. — D. ANDREA ROSSOTTI: *Syllabus scriptorum Pedemontanorum*. Mondovì, Gislandi, 1667, pag. 100. — VERNAZZA G.: *Lezione sopra la Stampa*. Cagliari, Stamperia reale, 1778, pag. 14. — PIPINO M.: *Grammatica piemontese*. Torino, Stamperia reale, 1783. — Id., sec. ed., Torino, 1875, pag. 87. — QUADRIO: *Storia e ragion d'ogni poesia*, II, 249. — MULETTI C.: *Memorie storico-diplomatiche appartenenti alla città ed ai marchesi di Saluzzo*. Saluzzo, Lobetti Bodoni, 1831, V, 355, in nota. — NOVELLIS CARLO: *Biografie d'illustri savigliesi*. Torino, 1840, pag. 108. — VALLAURI: *Storia della poesia in Piemonte*. Torino, Chirio e Miua, 1841. — BIONDELLI: *Saggio sui dialetti gallo-italici*. Milano, Bernardoni, 1853, pag. 584 e 650. — SANT'ALBINO VITTORIO: *Gran dizionario piemontese-italiano*. Torino, Unione tip. ed., 1859, pag. 10. — MINA: *Canzoni piemontesi e cenni storici sulla letteratura subalpina*. Torino, Vercellino, 1868, pag. 184. — MARENCO L.: *Torino letteraria in Torino*, 1880, pag. 432. — P. ORSI: in *Serate Torinesi* 31 marzo 1883. — GABOTTO F.: Prefazione a MILONE: *Memorie*, ecc. Torino, 1887,

poeta ⁽¹⁾ e fra l'altro scrisse una *Comedia pastorale di nuovo composta per Messer Bartolomeo Braida di Sommariva et oltre più versi del medesimo, nel fine la dolce e lieta vita che alle campagne si prova*, pubblicata in Torino appresso Giovanni Maria Coloni da Saluzzo, 1556.

La commedia è dedicata *alla illustrissima et eccellentissima signora mia honorandissima Madama Francesca de Foys, contessa di Tenda e di Summariva, governatrice di Provenza e di Marsiglia*.

La commedia è tutta un belato d'amore tra le solite ninfe e i soliti pastori; e prosegue pesante, sciocca, monotona; la verseggiatura italiana è cattiva; i concetti d'una piccineria opprimente. L'orditura è tesa male sul tipo volgare di combattimenti ciclopici, di rapimenti di ninfe, di piagnistei di pastori. Appena in tutta la commedia l'autore può rilevarsi alquanto e mostrare una leggera vena d'umorismo nel carattere del *villano* piemontese, che e pel dialogo e pel tipo gli è più familiare e può quindi foggiarlo a modo suo.

L'episodio del *villano* è quasi affatto isolato, indipendente dagli altri. Che sia lo dice il prologo:

Dolendose d'amor verrà un villano
Et gli vedrete doppo far uno scherzo,
Che forse a molti parrà novo e strano.
Disio porragli Amor coll'aureo sferzo
Et per parer più bello, anzi più vano,
Di ritrovar alcun che l'ammaestri
D'haver in far l'amor i pensier destri.

Il villano entra con tasca, barletto e la scure in spalla per far bosco, cantando:

Villano. Oi tant'amor com'e t'amava,
Ch'haura non t'am pi,
Ch'haura non t'am pi.

(1) Abbiamo di lui un *Contrasto d'amore*, 1560; *Canzoni, sonetti e rime*, 1555; *La battaglia di Ceresole* descritta in ottava rima; *Albania* in ottava rima. — Il QUADRIO gli attribuisce anche una *Commedia spirituale*, ma non è conosciuta.

Replicando un'altra fiata e giunto al luogo deponendo la tasca e la scure in terra, dice :

E vogli comancé el me giorná
e cosí piglia il barletto e beve rissuonandosi :

Hem hem hem oh comancema
E bevema anchor ampoc.

Viene una ninfa ; egli se ne innamora subito , le dichiara il suo affetto , ma ella non ne vuol sapere ; allora egli si decide a farsi insegnare a fare all'amore :

Villano. E vogli andé trové qualcun
Che me mostra a bin parlé
E sor tu a fé l'amó

si incontra in un cortigiano :

Bon di ve de me bel signó ;
On me simiglie tu inscí galant :
Per cert o dei esse annamorà,
Se l'antandement ne m'ha inganà,
O sei col che vogni cercand,
E ve pri per San Bertrand
Che me mostri a fé l'amó,

Il cortigiano pensa di sfruttare il *merlo* ; si fa pagare sonanti scudi , si fa portare capponi , conigli ; gli imbianca il volto col gesso , lo dipinge . Poi il villano attacca briga con due pastori che lo bastonano . Sul finire dell'atto terzo esce il villano , armato di un corselletto , rodella e archibuso :

Villano. O se gli trov com vogli fé
Parlé de mi per cé a travers,
Voardegli zá i gagliofaz
Ah potrogni, ah cagnaz
Larg, larg,
Tenime, tenime.

Già li pastori havevano voltato le spalle per andarsene e ritiratisi un poco drieto una cantonata stavano a guardar la bravata del villano, onde uscendo tutti tre con suoi bastoni e dicendo « deh, villan poltron tu sei tornato » gli danno molte bastonate, tal che fugge ed il fine del terzo atto.

Nel quarto e quinto atto il villano non ha più parte.

Basta rilevare quel ch'io ho riportato della commedia, sce-

gliendo i brani, non dirò migliori, ma meno cattivi, per farsi un concetto della pesantissima noia che essa ispira: l'unico motto un po' ingegnoso, uscito proprio di ispirazione è quel *tenime, tenime* nella bravata del *villano*; ed è troppo poco in verità per accordare al Vallauri, che questo dramma « sebben vizioso in quanto all'orditura, non manchi di un certo pregio per la verità del carattere, per il dialogo facile e naturale e per lo stile quasi sempre elegante e poetico »!!

Alquanto più possibile, sebbene anch'essa inquinata dal peccato d'origine, la commedia pastorale di Marc'Antonio Gorena ⁽¹⁾.

Marc'Antonio Gorena nacque in Savigliano da agiata famiglia nella seconda metà del secolo XVI; si addottorò in leggi e giovane ancora, poco dopo il 1580, fu nominato professore di giurisprudenza all'Università di Torino. Egli diventò commediografo per un impulso curioso, d'incarico municipale. Poichè la città di Savigliano, volendo festeggiare i matrimoni di due principesse savoiarde, figlie di Carlo Emanuele I, Margherita che andava sposa a Francesco Gonzaga duca di Mantova, Isabella che si impalmava ad Alfonso d'Este duca di Modena, attestava il suo giubilo deliberando con ordinato 29 dicembre 1607 la costruzione di un teatro, mancandone affatto, e nello stesso tempo con illuminata previdenza — molto illuminata e molto previdente! — affidava l'incarico della produzione da rappresentarsi al professore Marco Antonio Gorena.

E l'anno dopo, il 18 febbraio 1608, lunedì grasso, fu rappresentata *La Margarita* ⁽²⁾, *tragicommedia pastorale*, in cinque atti.

(1) NOVELLIS CARLO: *Biografia d'illustri savigliesi*. Torino 1840, pag. 98 e seg. — VALLAURI: *Storia della Poesia in Piemonte*. Torino, Chirio e Mina, 1841, I, 233 e seg., 300. — BIONDELLI: *Saggio sui dialetti gallo-italici*. Milano, Bernardoni, 1853, pagina 584. — ROMANI F.: *Critica letteraria*. Torino, Loescher, 1883, I, 411. — P. ORSI in *Serate Torinesi*, 31 marzo 1883. — F. GABOTTO: Prefazione a MILONE, *Memorie*, ecc. Torino, 1887.

(2) Il Vallauri ha notato come un difetto della commedia l'essere intitolata da *Margarita*, la quale non appare che sulla fine dello spettacolo; ma a torto è rivolto al Gorena quest'appunto; perchè già nel frontispizio è scritto: *si avvertisce che ove si vedrà scritto Galatea si dica Margarita*; e *Galatea* è appunto la protagonista; e si comprende questa *postuma* trovata per piaggeria alla principessa sposa.

Essa è ancora inedita e si conserva manoscritta nella Biblioteca Nazionale di Torino ⁽¹⁾. Circa l'argomento anche qui pastori sdilinquentisi per ninfe, anche qui ciclopì: tutto il solito ingrediente insomma. Solo ad alleviar lo spirito, abbiamo un vero ardimento, comune del resto nella commedia dell'arte: la miscela dei dialetti; su venti personaggi ⁽²⁾, tre parlano in piemontese, *Toni*, *Gratiano* e *Afrosina*; tre in veneziano, *Pantalón*, *Magnifico* e *Lardiron*; gli altri in lingua italiana. Il dialetto veneziano è trattato con particolare disinvoltura.

La commedia non è tutta in versi, ma s'alternano versi e prosa; tra un atto e l'altro v'hanno intermezzi allegorici terribilmente soporiferi, poi canzoni cantate con accompagnamento di musica in scena.

Il *Toni*, che vorrebbe essere lo scemo brillante, riesce assai scolorito e trae l'umorismo più da salti, da lazzi e da scherzi di mano che da arguzie di parola. Il più delle volte il frizzo si restringe ad un proverbio popolare; così quando è minac-

(1) N., VII, 66, (Pasini CXXV, k. 1. 11): *La Margarita, tragicomedia pastorale del sig. Marco Antonio Gorena di Savigliano et recitata nella chiesa dil ospitale, di diciotto di febraro il lunedì grasso dell'anno 1608*. È in ottavo piccolo, sono numerate 236 pagine, ma realmente sono il doppio, poichè non è numerata che una facciata, mentre son scritte ambedue.

(2) Ecco i nomi dei personaggi e dei dilettranti saviglianesi che li rappresentavano: *Savigliano*, prologo; Giovanni Battista Firusio, dottor di leggi — *Eufrazio*, pastore, amante di *Partenia*; G. B. Ferrero, idem — *Partenia*, ninfa; Fancisco Canzone — *Magnifico*, padre di *Leandro*; Ibudao Gallatodoro — *Olimpio*, pastor vecchio; Hircule Biga — *Lardiron*, servitore del *Magnifico*; Carlo Caracà — *Gratiano*, padre di *Tersilla*; Antonio Falevire — *Toni*, famiglia dil *Gratiano*, in abito di villano piemontese; Giovanni Antonio Barroli — *Pedante*; Giovanni Tomaso Patero, dottor di leggi — *Margherita*, ninfa, innamorata di *Eufrazio*; medico Giovanni Paolo Grignola — *Apollo*; Alessandro Cravetta — *Alcino*, pastore, amante di *Margherita*; medico Antonio Bernardo Rustino — *Hiftallo*, pastore, amante di *Margherita*; Cesare Imbitocolcato — *Filiago*, pastore, amante di *Margherita*; Annibale Serafino — *Leandro*, figliuolo del *Magnifico*, amante di *Tersilla*; Giovanni Battista Firusio — *Tersilla*, figliuola di *Gratiano*, innamorata di *Leandro*; Luisel Antonio Mallone — *Ciclopo* — *Fobo Ciclopo* — *Amor Celeste* — *Misone Ciclopo* — *Cupido*; Stefano Gironimo Saracino — *Afrosina*, moglie di *Pedante*; medico Giovanni Paolo Parrolo — *Serigno*, fanciullo; Luagio Antonio, figlio dil medico Francisco Luigi Maffoni — *Sfinge*; medico Francesco Longis.

V'è pure un fa-bisogno curiosissimo e particolareggiato circa i vestiarî dei singoli personaggi.

ciato dal *Pedante* di una lunga pappolata lo pianta in asso col

Sara bara, fa fassine, lassme andé.

Questa del *Pedante*, se non certamente originale, è la figura più curata di tutta la tragicommedia. Il gergo che gli è messo in bocca è frutto d'uno studio paziente e il più delle volte la trovata fluisce. Così quando s'incontra nella *Margarita*:

Pedante. Oh che speciosa muliere, o che venusta
femina in loco silvestre poi e solitario.
Perchè non ho qualche epigramma
preparato per fargli una salutatione?

Ma l'epigramma si risolve poi in richieste anche poco pulite che il *Pedante* rivolge alla bella ninfa, ma in termini così difficili ch'ella non riesce a capir ciò ch'egli desidera. Ed egli ritorna alla carica pregandola:

Pedante. Di ragionare un turpiloquio
E nostra castitate labefecere.
Margarita. Che cosa è quello in somma che chiedete?
Pedante. Copula venerea.
Margarita. Io non vi intendo
Pedante. Vorrei stuprarvi un poco, se vi piace
.
J vorrei perpetrar un adulterio
ex parte mea, ex parte vostra un stupro.

E lasciando il finale dell'atto secondo, che riflette una reminiscenza evidente dalla commedia del Braidà, si può rilevare la scena dell'atto quinto, che mostra già una certa esperienza, un certo studio di effetto scenico: tutti i tipi comici della commedia fanno una dichiarazione d'amore alla *Margherita*; e

Gratiano. Fermeve, ninfa, ca ve veui stuprar
Toni. Hora pansé pu che feme a piasí;
He seve nam chi sogn'un basin?

E sfilano così *Pantalone*, *Lardiron*, il *Pedante*, rinforzando poi tutti di nuovo con una breve battuta la loro dichiarazione, conservando in ciascuna il loro carattere, la loro fisionomia spiccata. Il finale della commedia arieggia quelli che divennero poi una specialità del buon Camillo Federici: riconoscimenti, riconciliazioni, matrimoni su tutta la linea.

IV. — Una favola boschereccia di Carlo Emanuele I di Savoia.

Ed anche Carlo Emanuele I — la più grande forse, certo la più simpatica, figura fra i duchi di Savoia, quello che fu detto un fulmine di guerra, tante e sì ardite furono le imprese sue nel cinquantenne (1580-1630) principato, quello che ispirava la musa del Testi ad inneggiare all'indipendenza italiana — anche Carlo Emanuele I viene a prender posto in questa rassegna degli autori drammatici dialettali piemontesi.

Poichè fra i manoscritti, che di quell'uomo enciclopedico — il quale tra una battaglia e l'altra buttava giù scritture di ogni argomento e d'ogni intenzione, poesie d'amore e poesie guerresche, trattati di morale e trattati strategici, dissertazioni politiche e dissertazioni rettoriche, elucubrazioni filosofiche e progetti architettonici — si conservano nei Reali Archivi di Torino, c'è anche una commedia pastorale, anzi oltre a questa c'è di una seconda l'inizio e lo schema.

Ma l'ammirazione pel duca non ci deve far velo al giudizio sul commediografo; chè la commedia di lui, oltre al peccato d'origine, la stucchevole *pastorelleria*, porta seco l'impronta della fretta nel complesso, se pure le numerose correzioni e mutazioni ci attestano la limatura curata di alcune parti.

Del resto, dato il genere pastorale, *solita storia* si potrebbe intitolare la *favola boschereccia*, a cui l'augusto autore non ha

preposto un titolo determinato. Son difatti le solite ninfe che belano il solito idillio coi soliti pastori nella solita Arcadia, a duetti più o meno patetici allargantisi a volta nei terzetti più o meno comici; e l'intreccio tenue, goffamente complicato dall'apparizioni dei soliti mostri, fila, ma sventuratamente molto adagino, molto prolissamente, fila alla solita riconciliazione generale.

Di poco o niun interesse adunque la trama, ch'io non mi diffondo a narrare, anche perchè essa non soffrirebbe una dichiarazione spedita, non potendosi forse neanche cogliere un filo conduttore, ma trattandosi di una serie d'intrighi numerosi, allacciatisi fra di loro quasi unicamente per il fondo comune dell'ambiente e dell'amore.

Piuttosto è da notarsi quello che nel genere è nuovo, particolare, o almeno, se non originale del tutto, meno comune. Così la figura di *Grissina*, che nella commedia del cinquecento sarebbe stata la *ruffiana*: e *Grissina* mette male fra di loro *Cloridone* e *Candida*, i due eroi dell'intrigo principale, facendo credere all'uno d'esser tradito dall'altro e viceversa; *Grissina* che quando il dubbio è penetrato nel cuore di *Candida* e le ha fatto crollare la fiducia amorosa che le faceva dire:

Candida. Et se mai si dee dar fede ad amante
Ben si doveva haimè prestargli fede:
Il suo cor, l'alma sua, tutto era mio;
Viveva tutto in me, io tutta in lui,
Respirava col mio spirto, et la sua voce
Era la mia; il mio cenno ubbidiva
Et la mia volontà era sua legge.
Che più? se allontanato da questi occhi
Alcun tempo si stava,
Si sentiva morire;
Et pendeva la sua vita dal mio volto....

essa, *Grissina*, consiglia a lei una perfida, se facile, consolazione, e dice d'averla provata lei, e ne decanta la riuscita:

Grissina. Se non ti ama il pastor che dici,
Amane un altro, et se lui non vuole
Pigliane un altro; oh! se sapesti bene

Il gusto che si prova nel cambiare
 Non odieresti così il mondo! È bello
 Perchè è così vario, et nell'amore
 Non si prova tal gusto ch'il mutare.
 Ohimè, chi sempre vuol viver d'un cibo,
 Non si sazia alla fine, et chi d'un acqua
 Vuol bever sempre, torbida la trova.
 Dei provar 'l mio consiglio et tu vedrai
 Come è più gusto, et io ne parlo a prova.
 Questi uomini son di mala gente,
 Quando assicurano più, allor tradiscono,
 Se dicono ch'è fiamma il loro core,
 Credi ch'è tutta neve et tutto gelo;
 Se si senton morir, odian la morte;
 Et se non miran che per li doi toi occhi;
 Allor n'adoran cento et cento mila.
 Ma, ch'è 'l peggio, di noi anco si burlano,
 Misere donne et sventurato sesso,
 Che così ci lasciamo sottomettere
 Da questi huomini perfidi.
 Ma se pur tutte fussero come io
 Et del mio umor, affè ce la farei
 Et ce l'ho fatta ancora, et non son morta.

E dopo la dichiarazione teorica di un simile nichilismo
 femminile, la mezzana — spinta anche in questo suo ufficio,
 notevole a rilevarsi, da un sentimento di vendetta contro *Cloridone*
 che ha rifiutato l'amore di lei, di invidia contro *Candida*,
 la preferita fra tutte le ninfe — la mezzana viene alla
 conclusione pratica, e offre a *Candida* di *cambiare* quel cre-
 duto infido *Cloridone* con un *Florimondo*, un amante già da
Candida rifiutato, un amante inferocito, che segretamente ha
 giurato vendetta contro *Candida* e contro il rivale fortunato,
Cloridone; difatti ecco lo scempio che in cuor suo si propone
Florimondo:

Florimondo. Farollo odiar dalla sua cara ninfa,
 Et di poi fra tormenti et morte cruda
 Vedrollo esangue, e l'empio ir al fin
 Del suo folle sperare et troppo ardire.
 Et lei da tutti burlata et vilipesa,
 Forzarò a mia voglia et suo malgrado.
 Ma, goduta, io poi la farò crepare
 Di pena e di martire:
 Voglio che dorma sopra l'osse morte

Del suo vago adamante
 Et nel cranio di lui, qual aureo nappo,
 Lei beva sempre, et arsa la sua carne
 Delle ceneri sue s'asperga il capo....

Fia meglio fuggir, direbbe Ferravilla, da questi funerei propositi, la cui importanza, notevole pel tempo, sfugge nel melodrammatico; e di fronte al nichilismo in fatto d'amore della mezzana, si può rilevare la voce libera, elevata dell'amore sorgere ispiratrice a *Selvaggia* di ragioni convincenti per trarre una ninfa fin allora apatica a riconoscere la sovranità di esso:

Selvaggia. Ma so ben io un gusto,
 Che fra tanti hai lasciato:
 Et via, maggior di questi.
Amaranta. Et quale può egli essere?
Selvaggia. Quello riceve l'amante dall'amato.
Amaranta. Et che gusti son questi?
Selvaggia. Se l'avesti provato
 Non ne diresti male.
Amaranta. Dio me ne guardi che nol provi mai.
Selvaggia. Tu ignoranta del bene
 Che non sai quel che dici!
 Oh! se sapesti il gusto ch'è in amore
 Lascieresti ogni cosa per amare.
Amaranta. Et io farò ogni cosa
 Per non voler amare.
Selvaggia. Tu non lo potrai fare
 Perchè ancor sei nata per amare.
 Che altro è questo mondo
 Se non che il regno d'amore?
 Spira amor d'ogni parte,
 Amor è in ogni loco
 E la sua fiamma amica ed il suo fuoco.
 I fior, le fiamme e l'erbe
 Ardon d'amor anch'esse....

Ed a lato delle ispirazioni poetiche che *Selvaggia*, per convincere la sua giovane amica, andrà traendo dal parallelismo di tutte le parti della creazione tendenti irresistibilmente all'amore, un padre, angustiato per dar marito alle figlie, esprimerà questa stessa necessità in modo più spiccio, più triviale e più crudo magari, ma quasi più convincente; è *Trodofilo*, che vede con terrore invecchiare le figlie senza ch'esse trovino marito:

Trodo filo. Per questo quieto non sto insino a tanto
 Non l'abbia maritate queste figlie:
 Vedi, le belle son qual vago fiore
 Che, se rinchiuso il tieni, si appassisce;
 Se vede l'aria e i bei raggi del sole,
 Si fa più bello e s'apre
 E d'ogni intorno le sue foglie spande
 Tal che s'in tempo non lo cogli e sturi
 Sua vita sfronda e molte volte *spussa*.

Ma non così brutali tutti gli uomini; che anzi anch'essi ne fanno, anche troppo, del sentimento amoroso, per quanto rotto talvolta da pistolotti a doppio senso, da tirate equivoche e molto equivoche; ed i voli sentimentali sono di prammatica pel belante pastore innamorato di *Candida*, per *Cloridone*:

Cloridone. Ecco la bella faccia
 Più candida che latte,
 Più bella assai della madre d'amore,
 Più graziosa che l'istessa grazia,
 Et divina assai più che non terrena.
 Quanto felice fui mentre eri mia
 E che sol nel tuo volto mi specchiavo.

Ed è tanta la sua disperazione che s'ucciderebbe, se, naturalmente a tempo, non intervenisse un pastore *Uranio*, a trattenerlo dal mandare ad effetto il triste proposito e ad instillargli, per attaccarlo all'esistenza, l'idea della vendetta. E *Cloridone* si deciderà, abbastanza facilmente, ad aspettare, perchè

Cloridone. pria, come tu dici, la vendetta
 Ah! convien far di chi mio ben invola!
 Andiamo pure nella tua capanna,
 Chè mi sento a poco a poco venir meno.
Uranio. È qua vicina; presto gli saremo.
Cloridone. Eh! Uranio, di grazia, aiutatemi.
Uranio. Fa animo, contaccio.

E la forte, ruvida anzi, esclamazione piemontese, con cui si chiude qui uno dei finali, mi richiama dalle considerazioni generali al mio soggetto particolare. Poichè non sono certamente soltanto gli elementi peculiari del pensiero, quali sono andato via via qua e là rilevando nella favola boschereccia di Carlo Ema-

nuele I, che me l'hanno fatta comprendere nel campo del mio studio, ma bensì una questione di forma. Diffatti c'è, e sufficientemente ampio, l'elemento dialettale nella commedia del duca di Savoia; e se ne può notare il parallelismo con quell'altra commedia pastorale, *La Margarita*, di Marco Antonio Gorena.

Anche qui diffatti i diversi dialetti: *Gambaron*, il veneziano, *Canette*, il piemontese, *Polueron*, il bolognese. Ma c'è di più anzi, e sono le maschere penetrate, ma in modo assai strano, poichè se *Gambaron* è schiettamente il *Pantalone* e *Polueron* il *Dottore*, *Canette* diventa l'*Arlecchino* stavolta ad uso e consumo piemontese. Assai buffo per altro il richiamo alla loro patria:

Gambaron. O cara patria, quand me ricordo

El gusto ch'aveo a pescar

E tirar balote

E andar cantando su pel canal grande

È forza pur ch'io pianga. Eh! Ehhh!!

Canette. Eh! eh! che tu no fa ben

El pians el poverous, uh, uh,

E anca mi quand i me ricordo

Della mia patria, de la Novalesa,

De Venaria e ancor de Carmagnola,

È forza che i piansi, hio, hioooo!

Polueron. E mi quand i me recorde de Pianolin

E de me studi e de mia cara mader

È forza ancora mi

Che fassa un lag de fletont

Delle mi lagrime, Ih, ih!!

Le maschere del resto hanno nociuto alla freschezza della produzione; lo stesso autore non sapeva probabilmente lo scopo della loro introduzione nella commedia; e le frequenti modificazioni a loro riguardo nel manoscritto ci rivelano che il suo concetto non era ben chiaro e definito; cosicchè, contrariamente agli altri autori piemontesi che ottengono sempre maggior vivacità ed originalità dai caratteri dialettali, egli è in essi assai impacciato ed oscuro. E non solo nei dialetti a lui non famigliari, ma nello stesso piemontese di quel *Canette* che una volta si chiamava

Canette.

Arlecchino,

Alias figlol de Pedros e de Pedrina

De la nobil sità moncarievese

e che altra volta si dice

Canette.

De Pinerol:

O all' é delle civettasse

O gli é de brava gent in quel loco,

non è riuscito a formare un deciso dialetto; si direbbe che l'influenza italiana e degli altri dialetti è stata tale su Carlo Emanuele I da condurlo ad un gergo, se non tutt'uno, almeno molto simile.

Ed in questo *Canette*, che per noi interesserebbe in particolar modo, a stento si può rilevare, non dico un carattere, chè siamo lungi, ma una macchietta, una fisionomia distinta. Vorrebbe forse essere, nel concetto dell'Autore, un contadino rozzo ma malizioso, pur grossolanamente; ed è perciò che lo ha collocato in un ambiente opportuno alle baggianerie equivоче, facendolo cioè portatore della civetta nella caccia bandita dalle ninfe. Ma queste sue malizie sono ben grossolane e sciocche, tanto da cogliersi difficilmente e da trarre appena il sorriso sulle labbra, anche quando le si sono intese. Così, vedendo *Cloridone* unirsi alle ninfe nella caccia, sbuffa il sospetto sconcio:

Canette.

Al se prend ben, a sté cassé

Con ste bele snufie,

De gli usselassi ben gross.

E lo stesso incanto alla civetta è tutto luridamente equivoco:

Canette.

Sivette, sivettine

Fé la bela bocchina

E acomodeve el bus;

Fé venir i tordini

E i grassi civettini. . . .

.

Alsé su le gambette

.

Slarghé 'l col, resserelo,

Securselo, alungelo

Come chi 'l brod caldo sorb.

Poco adunque quello che, per lo scopo del nostro studio, sarebbe l'interesse capitale: poco cioè l'interesse dialettale, sia dal lato della forma, sia dal lato del pensiero, quando il pen-

siero subisce l'influenza della forma e ne risente l'originalità distinta.

Non così minima invece, forse anzi abbastanza di rilievo la importanza generale di questa commedia; poichè a particolari conclusioni sul teatro pastorale in genere, su quello del Piemonte in ispecie, ad interessanti risultati circa la poesia nelle relazioni sue colla Corte torinese, si potrebbe assorgere, da un minuto ed amoroso esame, quale non sarebbe affatto opportuno qui, di questa *favola boschereccia*, inedita, del glorioso duca savoiaro (1).

Quindi dobbiamo scendere alla fine del secolo XVII (2), e troviamo la letteratura drammatica dialettale rappresentata ancora da un alto personaggio nella corte di Savoia, dal marchese Tana.

(1) Questo studio farò invece, molto probabilmente, in tempo non lontano pubblicando per intero il testo inedito della commedia.

(2) Poichè non posso immaginarmi da quali argomenti l'amico GABOTTO (Prefazione alle *Memorie*, ecc. di MILONE) voglia congetturare che in dialetto alessandrino fosse scritta la commedia *Lo scolare* di Nicolò Dalpozzo, recitata addì 8 luglio 1596 dagli Accademici Immobili di Alessandria.

V. — 'L cont Piolet (1).

L' *cont Piolet*, assume un'importanza particolare per la posizione elevata dell'autore, Carlo Giambattista Tana, marchese d'Entraque, cavaliere dell'ordine dell'Annunziata, gran mastro della casa di S. A. Maria Giovanna di Savoia. Non sappiamo l'anno in cui componesse questa produzione, ma possiamo stabilirne la data assai probabile sulla fine del secolo XVII, essendo il marchese Tana vissuto dal 1649 al 1713 (2).

La personalità del Tana ha procurato al *Cont Piolet* un successo aristocratico, che forse non avrebbe avuto diversamente.

(1) 'L *cont Piolet*, commedia di Carlo Giambattista Tana. Torino, Gian Michele Briolo, 1874, in 8.^o — 'L *cont Piolet*, ecc. Torino, Gian Michele Briolo, in 12.^o senza data. — 'L *cont Piolet*, ecc. Torino, Moretti, 1859. — CIERARIO LUIGI: *Delle storie di Chieri*. Torino, Pio, 1827, I, 568. — VALLAURI: *Storia della poesia in Piemonte*. Torino, Chirio e Mina, 1841, II, 460. — CIERARIO L.: *Storia di Torino*. Torino, Fontana, 1846, II, 490. — BIONDELLI: *Saggio sui dialetti gallo-italici*. Milano, Bernardoni, 1853, pag. 585, 650. — SANT'ALBINO: *Gran dizionario piemontese-italiano*. Torino, Unione tip.-edit., 1859, p. X. — *Gazzetta Ufficiale*, 5 settembre 1859. — MINA: *Canzoni piemontesi e cenni*, ecc. Torino 1868, pag. 190. — *Gazzetta Piemontese*, 11 novembre 1879. — MARENCO L.: *Torino letteraria*, 1880, pag. 436. — P. ORSI: in *Serate Torinesi*, 31 marzo e 26 maggio 1883. — CLARETTA G.: *Il corredo nuziale di una nobile fidanzata subalpina nel secolo XV ed una pagina di storia della famiglia Tana di Chieri*. Pisa, 1884, *Giornale Araldico*, vedi Tavola genealogica — *Gazzetta del Popolo*, 19 giugno 1886. — *Sentinella delle Alpi*, 20 e 21 giugno 1886. — *La Scena* (Venezia), 20 agosto 1885. — E. D'AZEGLIO: *Studi di un ignorante sul dialetto piemontese*. Torino, 1886, pag. 76, 77, 78, 105. — GABOTTO: *Prefazione*, ecc. Torino 1887.

(2) La famiglia Tana in seguito a dissensi avuti in Entraque, abbandonò quel paese. Nel 1886, dietro iniziativa del valoroso pubblicista cav. avv. Vineis, direttore della *Sentinella delle Alpi* di Cuneo e Consigliere provinciale del luogo, fu inaugurata in Entraque una lapide commemorativa al Marchese Tana. La lapide, a spese del Municipio di Entraque, è collocata nel palazzo comunale in una pila dell'atrio prospiciente verso la piazza. Il discorso d'inaugurazione fu pronunciato dallo stesso avv. Vineis.